spex

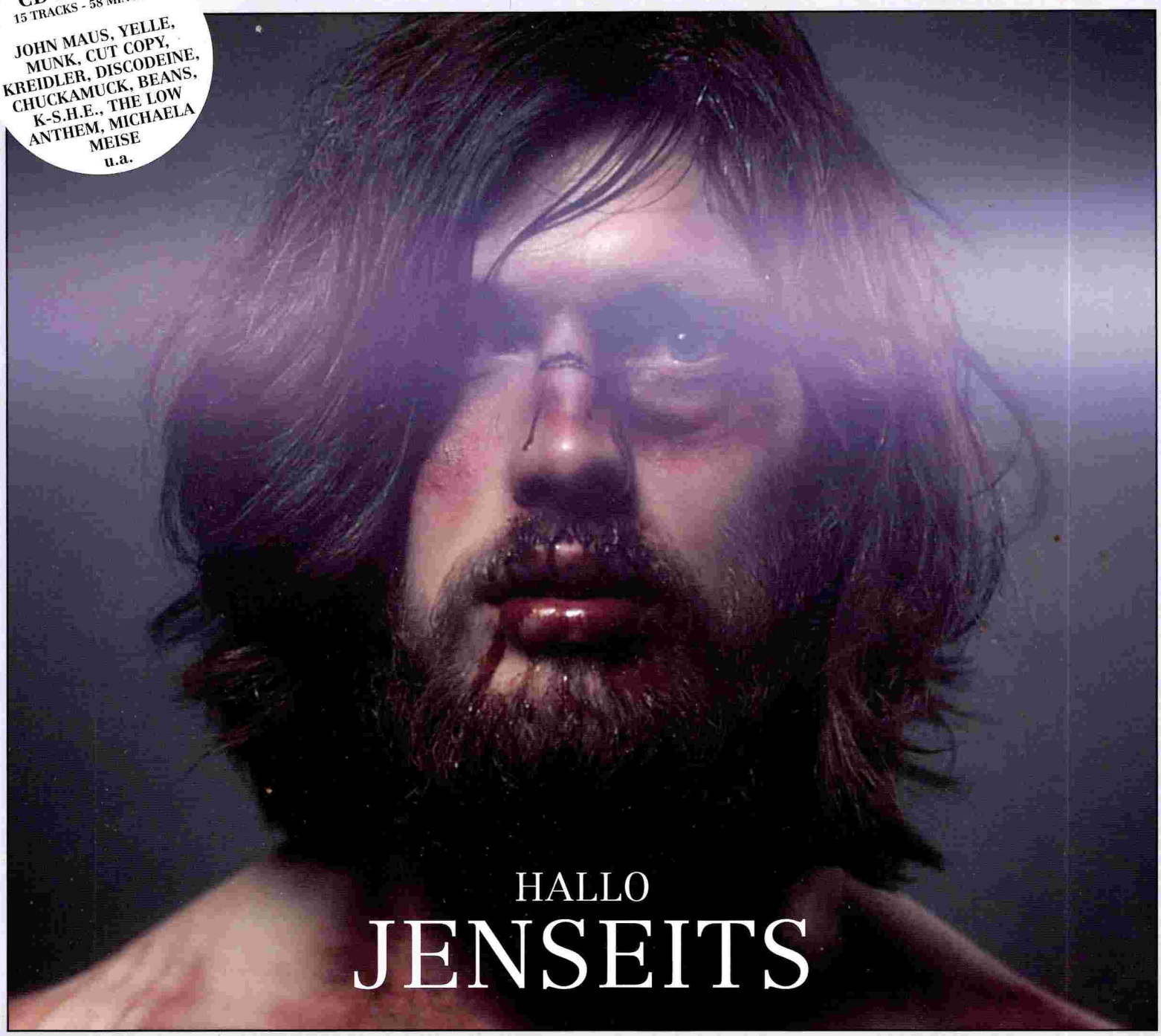
MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 605502 02

#331 MÄRZ / APRIL 2011
5,50 EUR
Österreich 6,30 EUR BeNeLux 6,50 EUR
Italien/Spanien 7,45 EUR Schweiz 11,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
15 TRACKS - 58 MINUTEN

JOHN MAUS, YELLE, MUNK, CUT COPY, KREIDLER, DISCODEINE, CHUCKAMUCK, BEANS, K-S.H.E., THE LOW ANTHEM, MICHAELA MEISE u.a.



HALLO
JENSEITS

DAS GROSSE JENSEITS-SPECIAL mit CLINT EASTWOOD, SALEM, BUDDHA ESBEN AND THE WITCH, ALEISTER CROWLEY, MATER SUSPIRIA VISION

MUSIK: JOHN MAUS / JAMES BLAKE / PJ HARVEY / KUNSTSPRACHE #12
FILM: NICOLE KIDMAN LITERATUR: JAY-Z KUNST: BOB MIZER MODE: ZALDY

Flagship Boutique: Rochstrasse 18, Berlin Mitte

Floris van Bommel©

Artwork: Kevin Bannister. *(Mail → Kevin → Floris: The idea is that these shoes are so cool, so skull-crushingly BITCHIN', that it singes and burns the flesh of the monsters and beasties trying to get a little closer to bask in it's coolness.)* www.florisvanbommel.com

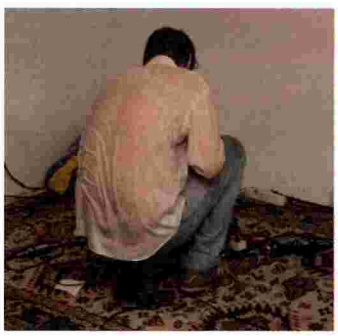
INHALT

NEUE MUSIK

012 **CHUCKAMUCK** *Text: Ulrich Gutmair*

014 **YELLE** *Text: Jan Kedves*

016 **JAMES BLAKE** *Text: Aram Lintzel*



018 **JOHN MAUS** *Text: Jens Balzer*

022 **DAGOBERT** *Text: Anne Waak*

024 **SPEX-GESPRÄCH: LEMMY** *Interview: Max Dax*

028 **MAGISCHE POSITIONEN** *Text: Oskar Piegsa*

Die Tracklist in Zeiten des Downloads: Patrick Wolf und Andy Bell von Beady Eye klären die Frage, wie Singles die Albumdramaturgie beeinflussen und wie wichtig der Eindruck der Geschlossenheit für ein Pop-Album heute noch ist.

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

032 **TITEL: HALLO JENSEITS**

Text: Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Jan Kedves, Ralf Krämer, Georg Seeßlen

Süße Verlockung oder unheimliches Nichts? So oder so: Momentan wird das Jenseits popkulturell auffallend intensiv beackert. Nicht nur von Esben And The Witch, die ihre Gitarrensounds gespenstisch zerdehnen, oder im Genre Witch House. Sondern sogar von Clint Eastwood. Was hat diese neue Welle des Unheimlichen zu bedeuten?

Coverstill: Daniel Copeman im »Marching Song«-Video von Esben And The Witch

050 **KUNSTSPRACHE #12: RUMMELSNUFF, HANS UNSTERN UND MORITZ REICHELT**

Interviews: Max Dax

In der neuen Folge der »Kunstsprache«-Reihe kommen wieder deutsche Songtexter zu Wort. Einblicke in ihre Arbeit am Wortwerk gewähren Roger Baptist alias Rummelsnuff, Hans Unstern und Moritz Reichelt, der früher bei der NDW-Band Der Plan spielte.

MODE

062 **MODESTRECKE: FAMILLE RECOMPOSÉE**

Fotos: Katja Schubert

Wer mag sie nicht, die handkolorierten Fotografien, die man aus den alten Familienalben der vorletzten Jahrhundertwende kennt? Unsere Models haben sich zur modernen Patchwork-Familie gruppiert und vor Münchner Altbauwänden Geschichte gespielt.

072 **MODE-INTERVIEW: ZALDY**

Interview: Jan Kedves

Zaldy hat Bühnenkostüme für Michael Jackson und Lady GaGa geschneidert und dabei von Strass bis elektrischem LED-Stoff alles zum Einsatz gebracht, was schimmert und strahlt. Im Mode-Interview spricht der New Yorker Designer über seine Vergangenheit als erfolgreiches Drag-Model in Paris und darüber, wie er dem King of Pop einen Schuh stahl.

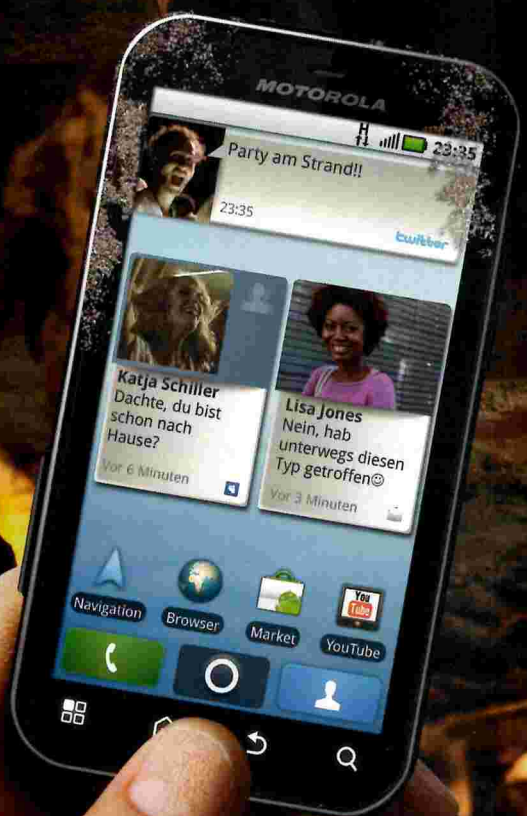
078 **FUTURE BEAUTY: 30 JAHRE JAPANISCHE MODE**

Yamamoto, Kawakubo, Miyake: Anlässlich einer Ausstellung in München beschreibt Philipp Ekardt drei Jahrzehnte japanische Couture-Avantgarde – und was aus ihr wurde

MOTOROLA

BEREIT FÜR DIE BEACH-PARTY?

MOTOROLA DEFY™.
FÜR ALLES, WAS DAS LEBEN BRINGT.



MOTOROLA **DEFY**
MIT MOTOBLUR™

- WASSERGESCHÜTZT
- KRATZFEST
- STAUBDICHT
- VERNETZTER MUSIC PLAYER
- TAUSENDE VON APPS
- ANDROID™ 2.1

Gerät erfüllt bzw. übertrifft den IP67-Standard für Wasser und Staub. Hier genannte Leistungsmerkmale, Services und Applikationen können abhängig sein von Netzwerk und geografischer Region. Es können zusätzliche Kosten für Gespräche, Datenabfrage oder Ähnliches anfallen. Fragen Sie dazu Ihren Anbieter. Motorola behält sich das Recht vor, alle Funktionen ohne vorherige Ankündigungen zu ändern. MOTOROLA, das stilisierte M Logo und MOTOBLUR sind Marken der Motorola Trademark Holdings LLC. Android, Android Market, Google Navigation und YouTube sind Markenzeichen von Google, Inc. Bei allen anderen Firmen- und Produktnamen handelt es sich um Marken der betreffenden Unternehmen. © 2010 Motorola Mobility, Inc. Alle Rechte vorbehalten. Es gelten die MOTOBLUR Geschäftsbedingungen und Konditionen. Weitere Informationen unter www.motorola.com/mymotoblur.

MOTOROLA.COM/DE

KUNST

082 **ARTUR ŻMIJEWSKI**

Im Interview mit Sebastian Cichocki spricht der polnische Künstler und Kurator der 2012 stattfindenden 7. Berlin Biennale über Politik in der Kunst und seine Forderungen an die Arbeit seiner Kollegen.

088 **BOB MIZER**

Er war besessen vom männlichen Körper und beeinflusste mit seinen Fotografien Kenneth Anger und Andy Warhol. Anlässlich einer Ausstellung in Berlin besichtigt Esther Buss Bob Mizers privates Bildarchiv.

LITERATUR

094 **JAY-Z**

Der Aufstieg vom Ghetto-Kid zum Großverdiener und Literaten: Tobias Rapp über »Decoded«, die beispiellose erste ›Autobiografie‹ des US-Rappers.

098 **CHAIM NOLL**

Die Apokalypse ist menschengemacht: Ulrich Gutmair liest »Feuer«, den neuen Roman des in Israel lebenden deutschen Schriftstellers, als Warnung vor dem Verfall der Ethik.

FILM

100 **GEBURTSTAG WAR GESTERN**

»Forty is the new twenty«: In Hollywood arbeitet man mit Hochdruck an der Abschaffung des Alters. Das bedeutet aber nicht, dass Schauspielerinnen auch alt aussehen dürfen – wie Kristina Schilke und Ralf Krämer feststellen.

106 **RABBIT HOLE**

Barbara Schweizerhof über den neuen Film von »Shortbus«-Regisseur John Cameron Mitchell, in dem Nicole Kidman ihr Post-Botox-Comeback feiert

108 **THIS IS ENGLAND '86**

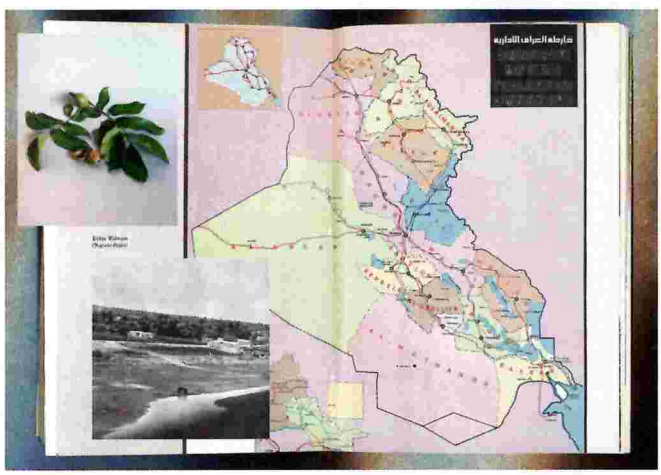
Mit einer Mini-TV-Serie schließt Regisseur Shane Meadows an seinen erfolgreichen Film über Skinheads, Arbeitslosigkeit und Thatcher-Tristesse an. Esther Buss hat sie gesehen.

KRITIKEN

112 *Platte der Ausgabe:*
PJ Harveys »Let England Shake«

Rezensionen zu neuen Platten, Songs, Compilations, Videos etc. von 206, Adele, Atlas Sound, Beady Eye, Beans, Christoph de Babalon, Findlay Brown, Cut Copy, Diddy-Dirty Money, Discodeine, Duffy, Duran Duran, Findlay Brown, Gil Scott-Heron and Jamie XX, The Human League, jj, Kreidler, K-S.H.E., Le Corps Mince de Françoise, Lykke Li, Munk, Nicolas Jaar, The Streets, Scissor Sisters, Seefeel, The Low Anthem, Wye Oak, Wire

PERSPEKTIVE



132 **THE DISTANCE NARROWS**

Die Künstler Sophie-Therese Trenka-Dalton und Hannes Schmidt befassen sich in einem gemeinsamen Magazin mit einem mehrfach verlassenen Ort: die ehemalige irakische Botschaft in Ost-Berlin. Wir drucken einen Auszug.

142 **SPEX PRÄSENTIERT(E)**

Musik-Film-Marathon, Lux Aeterna Festival, Seefeel, Chuckamuck, A Hawk And A Hacksaw, Bonaparte, Polyhymnia-Festival, Wire und Konono N° 1. Spex präsentierte: Elektroakustischer Salon mit Felix Kubin.

144 **REAKTIONEN**

146 **SPEX VOR 13 JAHREN**

Dietmar Dath hört mit den Satan-Rockern Cradle Of Filth jenseitige Musik

010 **IMPRESSUM**

adidas
all originals

EDITORIAL

ALBERT VON SCHRENCK-NOTZING
Das Medium Eva C. mit einer materialisierten Form auf ihrem Kopf und einer Lichterscheinung zwischen den Händen
1912, Silbergelatineabzug
Courtesy: IGPP e.V. Freiburg

Liebe Leserinnen und Leser,

»Hallo Jenseits!?« Es ließ sich einfach nicht länger ignorieren: Die Kultur des Übernatürlichen erlebt gerade allerorten, in Kino, Literatur und Pop, eine bemerkenswerte Hausse. Spätestens, als sich zur Ankündigung von Clint Eastwoods Nahtod-Thriller »Hereafter« sowie zu den quasi stündlich eintreffenden Meldungen von neu gegründeten, gespenstische Namen tragenden Witch-House-Bands noch »Violet Cries« gesellte, das schwer spukende Debütalbum von Esben And The Witch, stand fest: Das braucht ein Special.

Während der Konzeption scheuten wir nicht den Spagat zwischen Theorie und Praxis. Denn wenn Geister und Hexen, Himmel und Hölle ergiebige Themen für die aktuelle Populärkultur sind, sodass unsere Autoren Georg Seeßlen, Sebastian Hammelehle und Thomas Hübener problemlos 18 Seiten damit füllen können (ab Seite 32), dann sollte Pop andersherum auch zum Inhalt einer ordentlichen spiritistischen Séance taugen – oder nicht? Wir erwogen also, mithilfe eines Mediums ein Interview mit Michael Jackson zu führen. In diesem Jenseits-Test wäre es nicht um Gossip-Quatsch gegangen. Wir hätten vom verblichenen King of Pop nur einfach gern gewusst, wie ihm sein eigenes neues Album gefällt – und vor allem, wie gelungen er die Anordnung der Songs in der Playlist hält (Albumdramaturgie: ein Thema, das Oskar Piegsa in dieser Spex ab Seite 28 behandelt). Allein, es sollte nicht sein. Sämtliche kontaktierten Medien hielten unser Anliegen für »unseriös«. Sogar die Anfrage bei einem Berater des Instituts für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene e.V. in Freiburg stieß auf höfliche, aber sehr bestimmte Ablehnung: »Schreiben Sie das ›Interview‹ doch einfach selbst und denken sich dafür einen Phantasie-Namen des ›Mediums‹ aus. Das führt zu den gleichen Ergebnissen.«

Anstelle neuer O-Töne von Michael Jackson gibt es in dieser Ausgabe zumindest ein Gespräch mit dem Mann zu lesen, der die letzten Outfits für Jackson geschneidert hat: Zaldy (Mode-Interview ab Seite 72) konnte den verstorbenen Entertainer auf seine letzten Tage noch einmal sehr glücklich machen, indem er ihm für die »This Is It«-Show einen voll fernsteuerbaren LED-Anzug schneiderte, auf dem sich bunte Blitze von den Socken in den Handschuh schießen lassen. Aktuell arbeitet Zaldy an 260 Kostümen für das Michael-Jackson-Musical des Cirque du Soleil, das im Herbst in Las Vegas Premiere feiern und – Hallo Jenseits! – den Namen »The Immortal World Tour« tragen wird.

Eine Spex-Personalie: Wie im letzten Heft angekündigt, hat Mario Koell im Dezember unser Team verlassen, um zunächst seine »Bikini-Zone« (Zitat Koell) zwei Monate lang in Neuseeland zu sonnen und sich dann – nach insgesamt zehn Jahren Grafiker-Tätigkeit für Spex, vier davon als unermüdlicher Art Director – neuen Herausforderungen zu stellen. Wir wünschen Mario für die Zukunft von Herzen das Beste. Und begrüßen in diesem Heft Andreas Wesle als neuen Art Director.

Viel Spaß beim Lesen,
Jan Kedves und Ralf Krämer

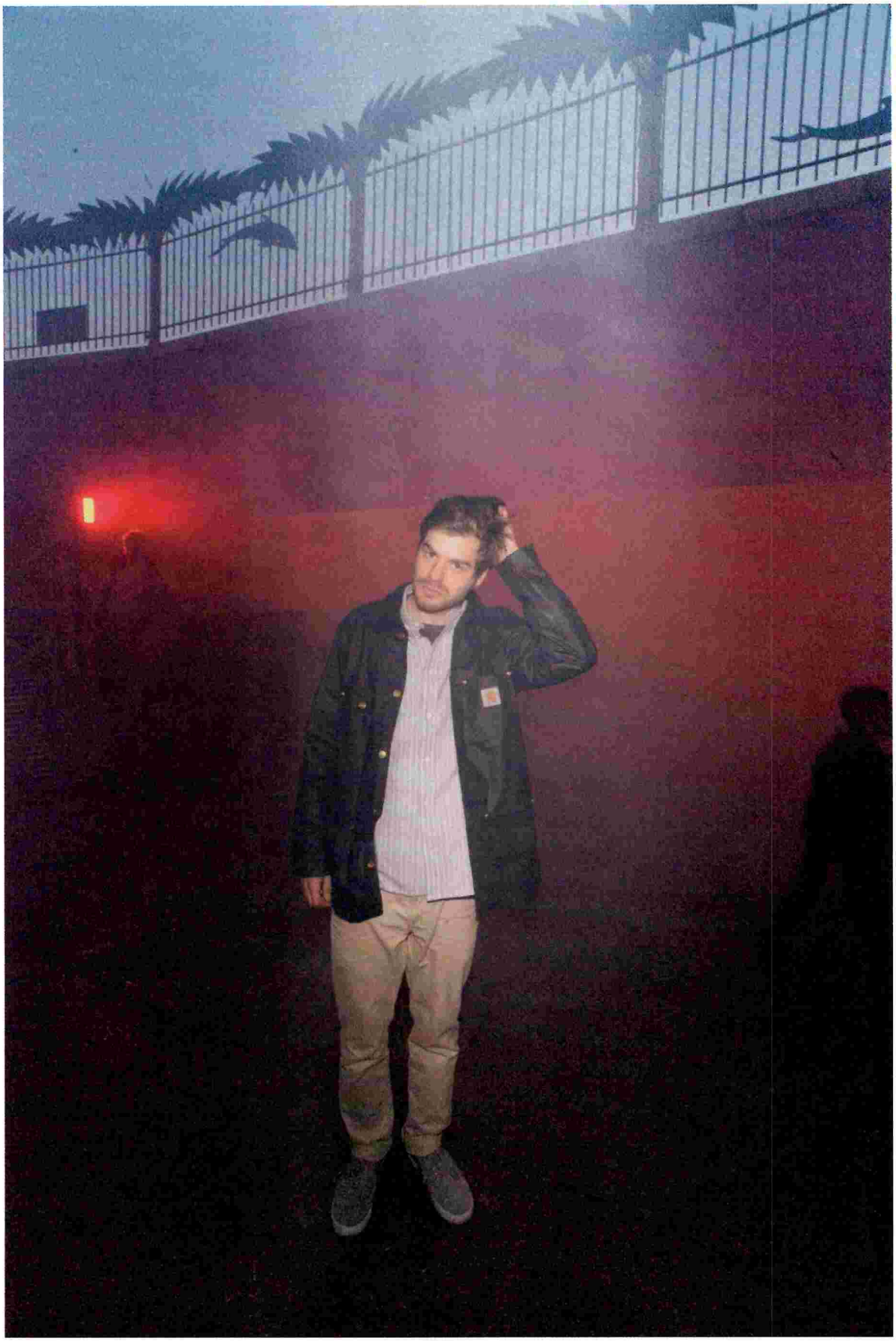


photo: alexander basile

WWW.CARHARTT-WIP.COM

carhartt

© Carhartt inc. U.S.A. © carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, MI 48121, U.S.A.

MITARBEITERiNNEN DER AUSGABE

Jane Fränzel

Im Januar 1984 kommt Jane Fränzel aus Dresden in den Chiemgau. Dort klappt die Verständigung nicht. Man bescheinigt ihr eine absolute Unfähigkeit zum Erlernen von Sprachen. Es kommt zu Zank und Stänkereien, denn Jane findet, Serge Gainsbourg und die Beatles hätten ihr ein ganz ordentliches Französisch und Englisch beigebracht. Teenager-aufmüpfig bleibt ihr nur übrig, eine verrückte Fremdsprache zu erlernen. Sie studiert Sinologie und beschäftigt sich seitdem mit Wissenschaftsgeschichte und chinesischer Popkultur. Letztere findet bekanntlich eher im Restaurant als auf der Bühne statt. Jane findet in diesem Fall das Sprichwort »Liebe geht durch den Magen« völlig akzeptabel. Für diese Ausgabe hat sie einen in der Pekinger Tageszeitung Xin Jing Bao erschienenen Artikel über die Geschichte der Spex übersetzt.

Kristina Schilke

Der Weg von Kristina Schilke in die Berliner Spex-Redaktion war kein direkter: Geboren wurde die heute 24-Jährige im fernen Tscheljabinsk. Mit sieben Jahren tauscht sie die russische Industriegroßstadt gegen die Heimatfilmidylle des Bayerischen Waldes. Inmitten der niederbayerischen Flora und Fauna wurzelt und gedeiht ihre Leidenschaft für Film und Fiktion. Mit ihrer Prosa erhält sie als Schülerin erste Preise, nach dem Abitur einen Studienplatz am Leipziger Literaturinstitut und 2009 das Autorenstipendium des Literarischen Colloquiums Berlin. Ihre journalistische Hingabe gilt dem Film, über den sie seit 2007 für diverse Zeitungen und Magazine schreibt. Derzeit verstärkt sie Spex als Praktikantin und beschäftigt sich in diesem Heft mit der Abschaffung des Alters in Hollywood.

Wolfgang Tillmans

Unvergessen: Damon Albarn nass unter der Dusche, auf dem Spex-Cover im September 1995. Fotografiert von Wolfgang Tillmans. Mittlerweile ist der in Remscheid geborene Künstler nicht nur für seine Porträts, Partybilder und Stillleben bekannt, sondern auch für ungegenständliche Arbeiten auf und aus Fotopapier. »Abstract Pictures«, ein Buch mit u.a. den »Blushes« und »Paper Drops«, wird im Juni bei Hatje Cantz erscheinen. In London zeigt Tillmans seit 2006 in seinem Ausstellungsraum »Between Bridges« Künstler wie Charlotte Posenenske und Gerd Arntz. Seine eigenen Arbeiten sind derzeit bei Regen Projects, Los Angeles, und in Gruppenausstellungen in der Hayward Gallery, London, und der Galeria Juana Aizpuru, Madrid, zu sehen. Für diese Spex fotografierte Tillmans den amerikanischen Musiker John Maus.

Andreas Wesle

»...Jop van Bennekom, Helmut Berger, ›I Have Forgiven Jesus‹, Uncorporate Identity, Félix González-Torres, Martin Kippenberger, Happening und Fluxus, Wolfgang Weingart, Bernd Kuchenbeiser, ›Morgen in der Schlacht denk an mich‹, Dornbirn, Closer, ›Half a Man‹, Daniel van der Velden, Metaheaven, *Isny, Karel Martens, Permanent Food, ›Day in / Day out‹, Yves, Berlin, ›À bout de souffle‹, Bremen, Timothy, Anna Liska, Times, Permanent Food, François Truffaut, Superstudio, Disorder, dérive, Maurizio Cattelan, Radim, Sozialistischer Klassizismus, Atelier 1, ›Please, Please, Please, Letx Me Get What I Want‹, ›We have as much time as it takes‹, Tanzquartier, ›Le Mépris‹, Modernism, Victoria, Magazin Vienna...« Mittwoch, 09. Februar 2011, 20.03 h. — Andreas Wesle ist neuer Art-Director der Spex.

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Hector Berlioz

»Die Trojaner«
(Deutsche Oper Berlin)

Einmal zwischen Kassandra und Dido zu stehen war eines der unrealistischeren Lebensziele von Ralf Krämer. In der Oper seines Lieblingskomponisten Hector Berlioz schiebt unser Autor nun als Statist den Huf eines gigantischen Holzpferdes aus den Kulissen. Zu sehen am 6., 11. und 20. März.

Tino Hanekamp

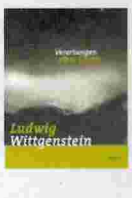
»So was von da«
(Kiepenheuer & Witsch)

Ein Musikclub am Ende der Reeperbahn, Mädchen, seltsame, aber großartige Freunde, eine Abrissparty und eine Menge Schulden. So liest sich das am 14. März erscheinende Romandebüt unseres Autors Tino Hahnekamp, Mitbegründer und Programmdirektor des Hamburger Clubs Uebel & Gefährlich.

Klaus Theweleit (Hg.)

»How Does It Feel. Das Bob-Dylan-Lesebuch«
(Rowohlt Berlin)

Pünktlich zu Dylans 70. Geburtstag am 24. Mai bringt Klaus Theweleit eine Sammlung mit teilweise erstmals auf Deutsch veröffentlichten Texten heraus. Schriftsteller wie Don DeLillo, Journalisten wie Greil Marcus und Dylans Lebensgefährtin Suze Rotolo erzählen von der Ikone.



Jan Drehmel, Kristina Jaspers (Hg.)

»Ludwig Wittgenstein. Verortungen eines Genies«
(Junius Verlag)

Zum 60. Todestag Ludwig Wittgensteins zeigt das Schwule Museum Berlin ab dem 18. März eine facettenreiche Ausstellung über dessen Leben und Werk. Im dazugehörigen Katalog befasst sich Jens Balzer mit des Philosophen Verhältnis zu Tieren, Pop und queerer Kulturgeschichte.

IMPRESSUM

VERLAG
piranha media GmbH, Sandstr. 3, 80335 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)
Matthias Brestrich, stv. (matthias.brestrich@piranha-media.de)

REDAKTION
Spex, Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION
Jan Kedves (verantwortlich),
Wibke Wetzker (stellvertretend)

REDAKTION
Print: Lutz Happel, Jan Kedves (Textchef),
Ralf Krämer, Kristina Schilke (Praktikantin),
Anne Waak, Wibke Wetzker (Chefin vom Dienst)
Online: Walter Wacht
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer
Styling & Produktion Modestrecke: Alexandra Dietl

ART DIRECTION
Andreas Wesle

LAYOUT & GESTALTUNG
Patrick Klose, Andreas Wesle

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESER AUSGABE
Jens Balzer, Sven Beckstette, Carmen Böker, Esther Buss, Max Dax, Robert Defcon, Philipp Ekardt, Björn Gottstein, Ulrich Gutmair, Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Silke Janovsky, Gerd Janson, Elias Kreuzmair, Nina Lacher, Aram Lintzel, Michael Lutz, Thomas Meinecke, Dominikus Müller, Kito Nedo, Joachim Ody, Oskar Piegsa, Tobias Rapp, Barbara Schweizerhof, Georg Seeßlen, Stephan Szillus, Christoph Twickel, Klaus Walter

FOTOGRAFINNEN UND FOTOGRAFEN DIESER AUSGABE
Lars Borges, Julija Goyd, Christoph Laidig, Peter Langer, Dirk Lindner, Michael Mann, Claudia Rorarius, Katja Schubert, Oliver Schultz-Berndt, Wolfgang Tillmans, Eva Tuerbl, Cosmotropia de Xam

ANZEIGEN
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33

Martin Hossbach (Heft-CD)
martin.hossbach@spex.de

Thorsten Herte (Event)
thorsten.herte@piranha-media.de

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: 089 30 77 42-35

MARKETING & SALES
Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: 0221 579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: 030 69 59 72-30, Fax: 030 69 59 72-40, abo@jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG, Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: 089 319 06-0, Fax: 089 319 06-13

© 2011 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 05+06/2011: 24.03.2011, EVT: 15.04.2011. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2011.

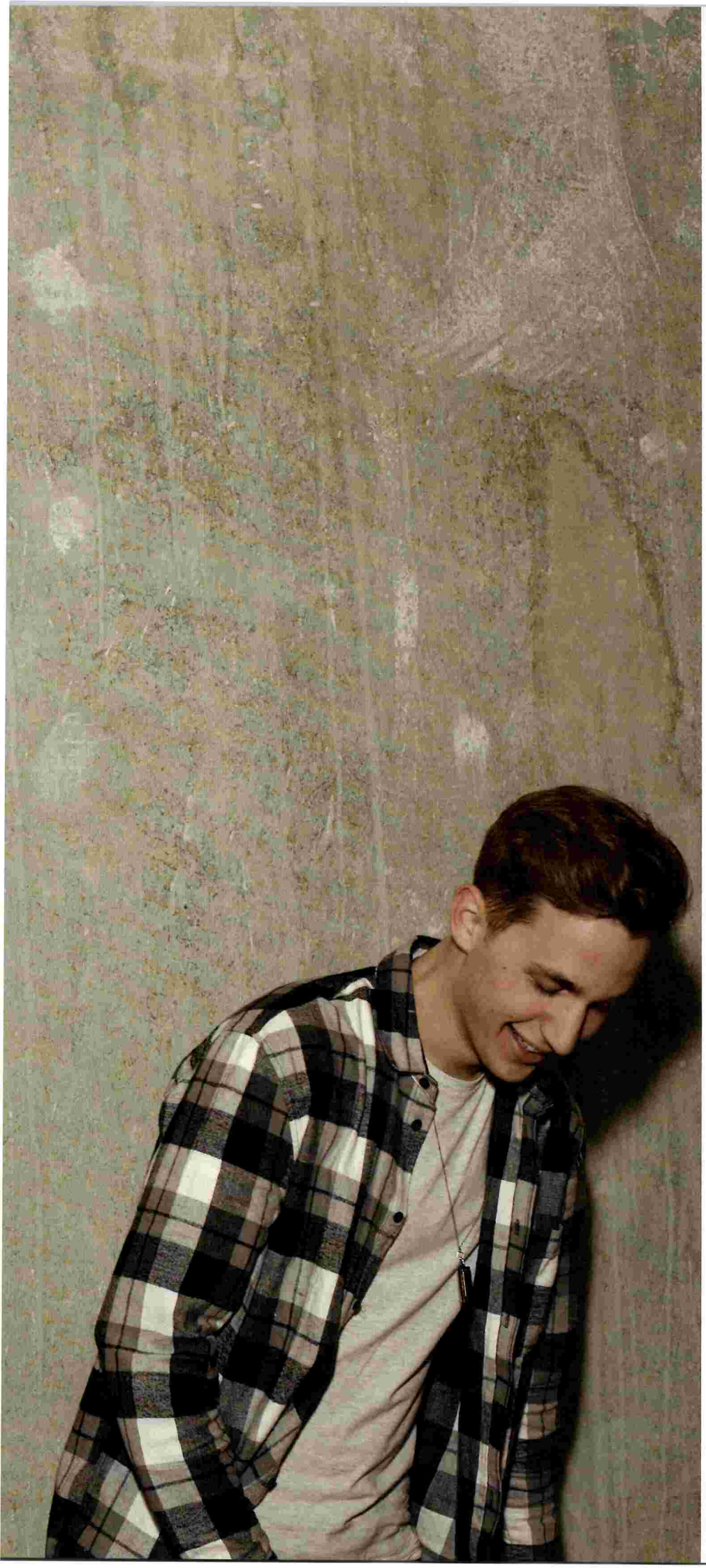
CAMPER

EXTRAORDINARY CRAFTS

CREATIVE QUALITY & QUALITY EXECUTION

Camper. To&ether
with Bernhard Willhelm

Shop online at camper.com



CHUCKAMUCK
JEDER KUSS IST EINER ZUVIEL

TEXT: ULRICH GUTMAIR
FOTO: LARS BORGES

Chuckamuck haben es drauf. Nonchalant spielen sie ihren Garagenpunk, der manchmal auch nach Beat klingt. Sie schmeißen mit Melodien um sich, schreiben Songs mit viel Oh-oh-oh und Ah-ah-oh-oh-oh, bearbeiten Schlagzeug, Bass und zwei Gitarren mit Drive und Gefühl. Gesungen wird meist auf Deutsch, meist über Liebe, Sex und Rausch: »Jeder Kuss war einer zuviel, war wie ein Eis am Stil«. Das klingt so einfach und überzeugend, wie es ist. Gerade mal zwanzig sind die vier Jungs aus dem Norden Berlins, aus Pankow und sonstwo. Dabei gibt es sie seit 2006, zwei Singles haben sie schon rausgebracht. Jugendlichen Überschwang haben viele. Aber wenige übersetzen den Drang zu Entgrenzung, Ausflippen, Durchdrehen in Musik, die so lässig tight ist und deren Gitarrenriffs doch so daneben sind. Diese Schludrigkeit tragen sie schon im Namen. Chuckamuck, das klingt nach Holterdipolter, nach buntem Durcheinander, einem schnellen Fick auf der Parkbank, in dessen Verlauf einige Nähte platzen. Sie stünden in dem Ruf, immer alles kaputt zu machen, erzählen sie, weswegen sie in vielen Clubs nicht mehr spielen dürften. Dabei handele es sich doch meist nur um Versehen. In Wahrheit machen aber demonstrativ zur Schau gestellte Freude am Exzess und überhaupt der Übermut das Wesen von Chuckamuck aus, wie im Clip zu »Alcohol« zu sehen ist, in dem nach allen Regeln der Kunst und doch mit einer gewissen Beiläufigkeit, Equipment zerhauen wird. Kein Wunder, dass einem auf YouTube gleich daneben »Louie, Louie« in der Version der Sonics angeboten wird. Die Sonics wollten, dass ihre Aufnahmen wie ein Livekonzert klingen, und das wollen auch Chuckamuck, weswegen sie ihr grandioses Album »Wild for Adventure« live eingespielt haben. Live sei das einzig Wahre, sagen sie, und da man weiter eh nichts zu erzählen habe, wäre es doch wohl das Beste, einfach mal zu spielen. Aua. Jetzt hat die Telecaster ihren Kopf verloren.

Chuckamuck *»Wild for Adventure« (Staatsakt / RTD) 18.03.11*

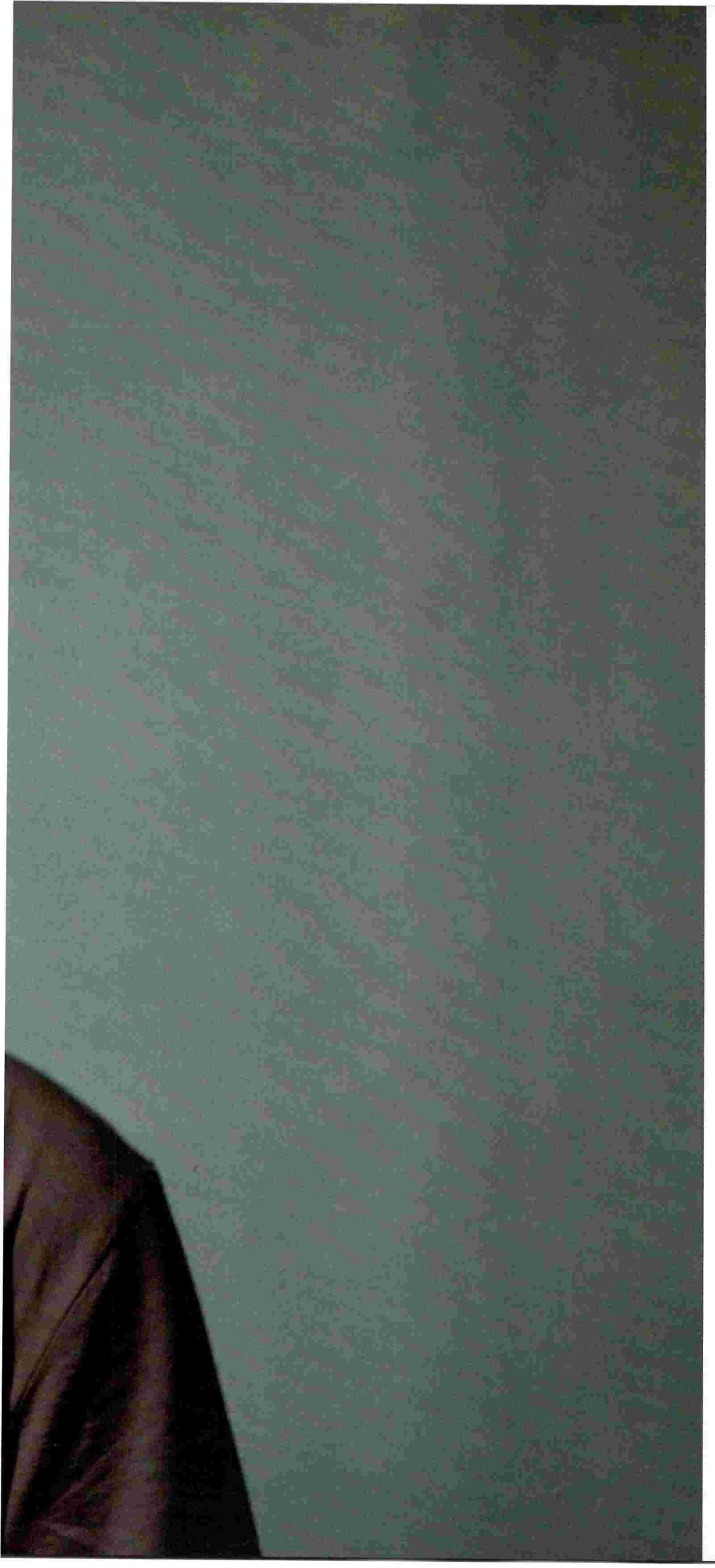
YELLE

CHEMIE UND PHYSIK

TEXT: JAN KEDVES
FOTO: PETER LANGER

Ist der Ruf erst ruiniert, chansonniert es sich ganz ungeniert. Tatsächlich hat Yelle in den vier Jahren seit Erscheinen ihres weltweit erfolgreichen Electropop-Debüts »Pop Up« alles daran gesetzt, sich unmöglich zu machen. Erst unterschrieb sie einen Werbevertrag mit einem Sportartikler und trug fortan nur noch Aerobic-Stiefeletten. Dann lizenzierte sie Tracks für Street-Racing-Games. Und betätigte sich sogar noch als Remixerin. Für Katy Perry! Irritierenderweise legt nun aber Yelles neues Album »Safari Disco Club« dringend nahe, den Fokus zurück auf ihre Musik zu lenken. Immerhin unternimmt Julie Budet (alias Yelle) auf ihm, wie gehabt unterstützt von Jean-François Perrier und Tanguy Destable, noch viel entschiedener als zuvor den Versuch, die elektronischen Soundkonzepte der Grande Nation – Daft Punk, Justice – mit der nicht gerade hippen Tradition des Chanson unter einen Hut zu kriegen. Man darf sich nur vom Sägen und Bollern der Tracks nicht zu sehr ablenken lassen. »Tatsächlich kann man unsere Musik als Chanson betrachten«, bestätigt Tanguy Destable, Keyborder bei Yelle, »ich meine jenen modernen Chanson, wie er in den Achtzigern von Lio oder Etienne Daho gesungen wurde.« Damals ließ man sich von Disco oder Postpunk inspirieren und sang dazu andeutungsreiche Metaphern. Lio etwa trällerte 1980 »Banana Split«. Wenn Yelle nun über »Chimie Physique (entre nous)« singt, weiß man sofort, dass dasselbe gemeint ist. Erklärungsbedürftig erscheint auf »Safari Disco Club« nur ein Song, »Mon Pays«: »Wir sind keine Nationalisten oder sowas«, betont Julie Budet. »Wenn ich singe ›Ich liebe mein Land, aber ich liebe auch deins‹, dann wollen wir damit einerseits die politisch korrekten französischen Hipster gegen uns aufbringen, die uns sowieso hassen. Andererseits wollen wir unsere Fans in aller Welt grüßen.« Es ist ja nicht das erste Mal, dass Chanson umso besser funktioniert, je weniger Französisch man versteht.

Yelle *»Safari Disco Club«*
(V2 / Coop / Universal) 25.03.11



JAMES BLAKE
BALLADEN DES HARDCORE

TEXT: ARAM LINTZEL

James Blake eilt der Ruf voraus, ein hochbegabtes Wunderkind zu sein. Er spielt Klavier seit er sechs ist, singt wie ein gefallener Engel und hat außerdem am renommierten Londoner Goldsmiths College Musik studiert. Blakes manchmal durchaus prätentiöser Auftritt – eine EP heißt »Klavierwerke« – kann zu fröhlichen Kalauerwettbewerben verführen: Sollen wir die Facette, die er dem Post-Dubstep-Pluralismus hinzufügt, ›E-Step‹ nennen? Oder besser ›Studi-Step‹? Bei allem Kunstwillen hat Blake sicher mehr im Sinn, als mit seinen porösen Bass-Balladen Dubstep einem gediegenem Publikum schmackhaft zu machen. Auf seinem jetzt erschienenen Debütalbum finden sich unseriöse Autotune-Kapriolen, und mit seinem Cover des Feist-Songs »Limit to Your Love« hat er Popfähigkeit bewiesen. In Interviews betont Blake denn auch, dass er sich als Teil der Dubstep-Szene sieht. Dabei ist er eigentlich ein Quereinsteiger, denn vor einer Club-Epiphanie vor vier Jahren war er ein wohlbehüteter Soul- und Jazz-Hörer. Es ist erstaunlich, wie schnell Blake die Dubstep-Überwältigungsästhetik in eine persönliche Signatur übersetzen konnte. Die Albumtracks leben von einem Kontrasteffekt, der durch das Nebeneinander von kathedralischen Bässen und seinem zerbrechlichen Gesang entsteht. Doch auch wenn sich Blake eigenem Bekunden nach auf Singer/Songwriter wie Joni Mitchell oder Bon Iver bezieht, geht es ihm nicht darum, Dubstep mit einer neuen Innerlichkeit zu konfrontieren. Seine vielfach gepitchte, zerschnittene und geschichtete Stimme ertönt eher wie ein Geistergesang aus dem Off. In Songs wie dem gospelartig vorgetragenen »Wilhelms Scream« bleibt Blakes Leidenschaft für Blues und Soul unüberhörbar, zugleich erinnern Gesang und Songwriting ungeplant an Morrisseys Lesart des Torch Songs. »There's a light that never goes out«: Ob die Ewigkeitsgarantie auch für das übermystifizierte britische Hardcore-Kontinuum gilt?

James Blake *»James Blake«*
(Polydor / Universal) 04.02.11

JOHN MAUS
SEIN HERZ MACHT PLUCKER UND BUMP

Das Echte und Falsche, das Uncoole und Coole bilden bei ihm keinen Widerspruch mehr: Der große hawaiianische Pop-Strukturalist John Maus veröffentlicht im Mai sein drittes Album. Es trägt den genialen Titel »We Must Become the Pitiless Censors of Ourselves« und handelt zu lasziven Sounds von Mordlust.

TEXT: JENS BALZER
FOTOS: WOLFGANG TILLMANS

Seidig weht eine lange Fönfrisur im lauen Frühsommerwind, sanft bricht sich in ihr das Abendrot. Das sieht man vor seinem inneren Auge, wenn man dieser Musik zuhört: Mit fließenden Bewegungen strebt ein herrlicher Held auf sein glänzend gewienertes Cabrio zu. Im Hintergrund schimmern die stolzen Silhouetten einer wolkenkratzergesättigten Stadt; Synthesizertöne perlen so weich wie ein erfrischendes Gläschen Champagner. »Copkiller«, schmeichelt dazu der barmende Baritonsänger: »Let's kill the cops tonight! Kill them, cop killer!«

»Cop Killer«, so heißt dieser Ohrwurm, ist das flotteste und melodischste, aber auch weltanschaulich desorientierendste Stück auf der neuen Platte von John Maus. Zu überaus lässigen Synthiepop-Retro-Klängen, die direkt aus einer »Miami Vice«-Folge stammen könnten, besingt Maus die heroischen Freuden des Polizistenmords. »Against the law!«, schmettert er an der ergreifendsten Stelle aus voller Brust zu prächtigen Keyboardfanfaren, mit so viel überzeugendem Pathos, dass man sofort mit ihm singen und auf Polizistenhatz gehen möchte: »Against the law!«

Oder anders gesagt: Mit so viel Schmiss, Schmelz und Sangeskraft hat uns noch niemand dazu verführt, die Welt durch die Augen eines psychopathischen Serientäters zu sehen. Denn der Song, den wir hier hören, soll keinen politisch gerechtfertigten Kampf gegen die Staatsgewalt orchestrieren; es geht nicht um heitere Kollektivbildungsparolen nach Art von »Haut die Bullen platt wie Stullen«. Wenn John Maus zu lasziven Sounds seine Mordlust bekennt, dann lässt er keinen Zweifel daran, dass er erstens einsam ist und zweitens ausschließlich um des Töten willens zu töten pflegt, und zwar in möglichst langsamer, schmerzhafter und erfindungsreicher Weise. »Kill them all!«

Es ist ja seit einigen Monaten viel vom Revival des Gothic die Rede, von musikalischer Erhabenheit und Metaphysik, von der Wiederkehr des Unbehaglichen und Unheimlichen im Pop. Zu diesem Trend passt John Maus hervorragend. Und andererseits auch wieder nicht. Zwar wird man so schnell keine zweite Platte finden, die so unheimlich ist wie sein neues Werk, die einen so unbehaglich, mit so unguten Gefühlen entlässt. Doch handelt es sich hier um eine Unheimlichkeit ohne jede Metaphysik – es gibt keine Hexen und Geisterstimmen, keine nebelverhangenen Gruselschlösser und keine perversen Exzesse im Nonnenkloster. Bei John Maus gibt es nur die reine Immanenz. Seine Musik orientiert sich auch nicht an italie-

nischen Gruselfilmen, romantischen Doppelgängerromanen oder Grimms Märchen, sondern an Sigmund Freud und Jacques Lacan. In diesem Weird Pop liegen die Quellen des Unheimlichen lediglich in uns selbst: verborgene Wünsche, verbotene Gelüste, peinliche Lieblingslieder.

Letztere werden in John Mausens Musik geradezu am laufenden Meter zitiert: billig klingender Synthiepop von Hans Zimmer bis zu Kim Wilde, von Modern Talking bis zu den frühen Depeche Mode; manchmal kann man auch New Order und Joy Division, Suicide und Coil identifizieren. Die unheimlichsten Momente aber sind jene, in denen man beim John-Maus-Hören merkt, wie gering doch der musikalische Abstand zwischen New Order und Modern Talking, zwischen Suicide und Hans Zimmer eigentlich ist.

Im gleichen Moment, in dem man solche Gedanken hat, möchte man sie sich natürlich gleich wieder verbieten. Nicht umsonst lautet der Titel des neuen, nach »Songs« (2006) und »Love Is Real« (2007) nunmehr dritten Werks von John Maus: »We Must Become the Pitiless Censors of Ourselves« – wir müssen die erbarmungslosen Zensoren unserer selbst werden. Das musikalisch zum Ausdruck gebrachte Grauen schlummert nicht im Metaphysischen, sondern im Unbewussten, in verdrängten Assoziationen und selbstauferlegten Denk- und Fühlverboten. Es ist so abgründig, furchtbar und schlimm, dass es nicht ausgesprochen werden sollte und auch nicht therapiert werden kann. Wir haben nur die Wahl, es zu zensieren.

Oder es bricht aus uns heraus, so wie es bei den Konzerten von John Maus aus ihm herauszubrechen pflegt. In Wirklichkeit sind seine Konzerte natürlich keine, sondern vielmehr angst- und achselschweißtreibende Selbstzerstörungs-Events. Wie zum Beispiel im Winter vergangenen Jahres, als Maus mit einer denkwürdigen Show im Berliner Club Westgermany zu erleben war; bei dieser Gelegenheit entstanden auch die Fotografien von Wolfgang Tillmans, die hier zu sehen sind. Während aus einer Beatbox zu Mausens Füßen knarzkalt verhallte Elektro-Beats oder freudlos aufgekratzter Casio-Pop knöterten, sprang er unentwegt armeschwenkend auf und ab. Seinen Auftritt begann er in einem sauberen Herrenoberhemd; am Ende des Abends war er ein verschwitztes Wrack, das zwischen den Stücken immer länger geistesabwesend auf einem eigens herangerollten Teppich verschnaufte, um sich dann wieder zum pluckernden Beat kraftvoll zitternd mit dem Mikrofon auf den Brustkorb zu schlagen, und zwar in der Herzgegend: bump plucker bump plucker bump.

Wenn er nicht gerade von seinen Serienmordfantasien kündet oder sich auf einer Bühne die Seele aus dem Leib schreit, arbeitet Maus im Übrigen als Dozent für politische Philosophie an der Universität von Hawaii auf der Insel Manoa. Entsprechend gut gelaunt beglückt er jeden Gesprächspartner, der sich nach dem Wesen seiner Musik erkundigt, mit ausführlichen post-poststrukturalistischen Exkursen, in denen es um den Wahrheitsbegriff im Allgemeinen wie auch im Besonderen um den Wahrheitsbegriff in der populären Musik geht. Die Subjekt-Werdung des Musikers in der Musik will Maus nach eigenen Angaben in seinen Shows als Subjektivierung im ursprünglichen Sinne des Wortes darstellen, das heißt als Unterwerfung (von lateinisch ›subiacere‹) unter die jedem individuellen Ausdrucksbemühen notwendig vorgängige Wahrheit der Kunst – die Moralphilosophie von Alain Badiou hat er hierzu ausdrücklich als Vorbild genannt.

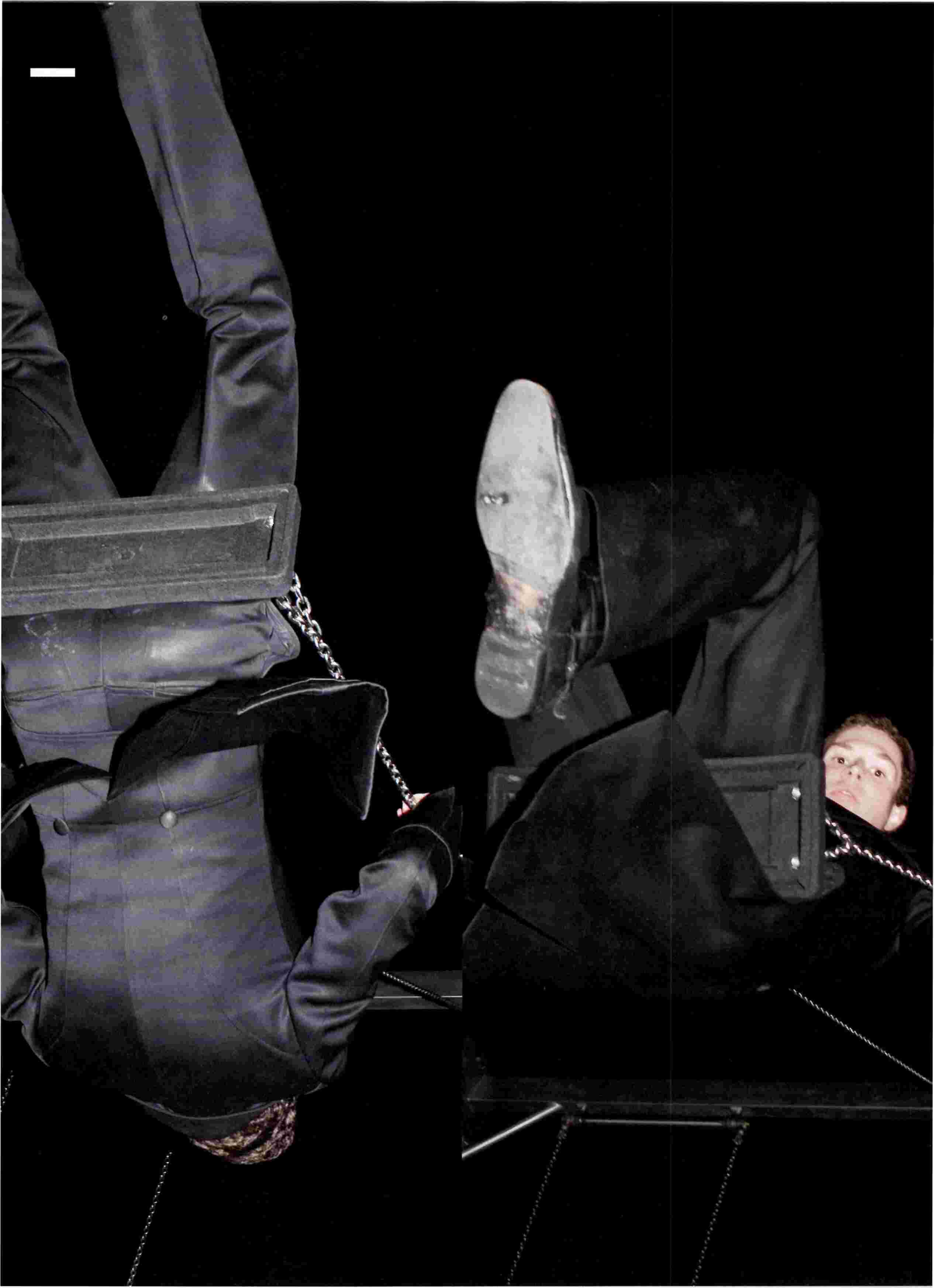
DAS MIKRO UMKLAMMERT ER MIT SEINEN SCHÖN GEFORMTEN HÄNDEN, ALS GÄLTE ES EINEN BÖSEN GEIST ZU BANNEN

Das heißt aber auch, dass das künstlerische Subjekt bei Maus notwendig als Nicht-Identisches erscheint: Von den Innerlichkeitsposen, von der neokonservativen Herumleiderei der White Lies, Editors und sonstigen Postpunk-Epigonen trennen ihn Welten. Das Klangbild des an sich selbst leidenden Mannes braucht Maus lediglich als Kulisse zum ordentlichen Extemporieren: Bei seinem Konzert im Westgermany schrie er sich gleich im ersten Stück die Seele derart aus dem Leib, dass an seinem Hemd die Knöpfe aufplatzten; das Mikrofon umklammerte er dabei mit seinen schön geformten, sehr kräftigen Händen, als gälte es, beim Hineinsingen zugleich einen bösartigen Geist in der Maschine zu bannen. Überhaupt ist Maus ein großer Virtuose des Mikrofonhaltens. Das schlagersängerhafte Hin-und-her-Schwenken in der halb geöffneten Hand beherrscht er ebenso wie das offensive Vorbeigucken und -singen als Ausdruck besonderer innerer Leere.

Für den Stil seiner Performance ist diese Art der theatralischen Übertreibung beispielhaft: In den tragödienhaft gesteigerten, aber niemals parodistisch ›gebrochenen‹ oder gar veralberten Pop-Gesten ersteht wieder auf, was Maus im Gebrauch der musikalischen Zitate zugleich ruiniert: die musikalische Subjektivität. Es gibt bei ihm keine ›Psychologie‹, keine Tiefe des Ich. Es gibt nur historische Assoziationen, Metaphern und Metonymien; psychoanalytische Motive; die sich unentwegt gegeneinander verschiebenden tiefenlosen Strukturen der Ich-Identität.

John Maus ist ein später Pop-Strukturalist, auch von den Klangmodellen der Pathos-Erzeugung bleiben bei ihm nur die Strukturen. Die Tristesse, die Entzweitheit, das Entfremdungsgefühl, die auf diese Weise aus der Musik verschwinden, bringt Maus dann wiederum mit seiner Person, seiner Haltung, seiner Performance zurück auf die Bühne, und zwar mit umso größerer Wucht. Das Echte und Falsche, Uncoole und Coole sind bei ihm kein Widerspruch mehr: Im unablässig erneuerten Gegensatz von teilnahmsloser Kälte und Selbstverschwendung findet Maus die Gegenwart eines musikalischen Ausdrucks vom ›Ich‹, die sich nicht im simplen Herumgeleide der Pop-Melancholiker erschöpft. John Maus ist nicht melancholisch. Er ist depressiv. Ohne Geheimnis und ohne Versprechen. So illusionslos ist sein Blick auf die eigene Banalität, dass seine Musik einem wahrhaft das Blut in den Adern gefrieren lässt. Wie gemütlich doch der neue Unheimlichkeitspop klingt, wenn man daneben das wahre Grauen der spirituellen Unbehaustheit hört.

John Maus *»We Must Become the Pitiless Censors of Ourselves«*
(Upset The Rhythm / Cargo) 23.05.11



DAGOBERT
LIEBE, UND SONST GAR NICHTS

Wird die Schunkelschnulze nach Jahrzehnten der Ächtung wieder salonfähig? Dagobert arbeitet daran. Gewandet in schnittige Dandy-Outfits und begleitet von billigen Synthie-Klimpereien, singt der junge Schweizer ironiefrei übers Heiraten und Kinderkriegen – und zeigt sich von den so produzierten Missverständnissen souverän ungerührt.

TEXT: ANNE WAAK
FOTO: JULIJA GOYD

Es ist noch nicht lange her, da lebte Dagobert als exzessiv Lieder schreibender Einsiedler auf einer Schweizer Berghütte. Seit einigen Monaten tritt der 28-Jährige in den angesagten Bars und Clubs von Berlin und München auf, wie etwa der Kim Bar oder der Rakete. Im Gewand eines Dandys, mit Weste, Frack und Galoschen, bringt er das dort traditionell skeptisch dreinschauende Publikum bald dazu, sich in den Armen zu liegen. Er selbst ist von spröder Höflichkeit und, was seine Zukunft angeht, ganz unbekümmert. Alles was er will, ist ganz bald heiraten, Kinder bekommen und mit seinen eigenartigen deutschsprachigen Liebesliedern reich und berühmt werden.

Dagoberts Songs heißen »Warum Wieso Weshalb« oder »Rede mit mir«. Er intoniert sie mit kraftvoller Stimme und Schweizer Akzent. Wenn er eindringlich wird, presst er sie mit der Verzweiflung des unglücklich Verliebten hervor. Dazu perlen billige Synthie-Klimpereien, manchmal käst auch ein Chor aus Quietschstimmen. Auch live performt er voller Hingabe, begleitet nur vom Playback, denn Dagobert ist laut eigener Aussage nicht in der Lage, neben dem Singen auch noch ein Instrument zu spielen. »Ich bin ganz einfach gestrickt. Und auch nicht politisch. Ich kann nur über das einzige Thema schreiben, zu dem ich etwas zu sagen habe. Und das ist Liebe.« Er singt Reime von geradezu betörender Simplizität: »Ich liebe dich ganz lange schon / Doch du hast leider nichts davon / Denn Liebe anzunehmen ist / Viel schwerer als das Lieben ist«. Keine Frage: Dagobert singt Schlager.

Nun häufen sich in aufgeklärten, sich altersmäßig Jahrzehnte vor der Rente befindlichen Kreisen die Nachrichten, man stehe dem Schlager längst nicht mehr zwangsläufig ablehnend gegenüber, ja, man höre mittlerweile sogar gern mal Howard Carpendale. Droht die Rückkehr der Schunkelschnulze in den Pop? Die millionenfach angeklickten YouTube-Videos von Alexander Marcus waren schon ein starkes Indiz dafür. Dabei bleibt dessen zwischen kalkulierter Geschmacklosigkeit, Deutschtumbelei und Volksmusik-Parodie oszillierende Elektro-Folklore ebenso undechiffrierbar wie sein grenzdebiles Dauergrinsen. Man schaut ihm ungefähr mit derselben Faszination zu, mit der man den Blick nicht von einem furchtbaren Unfall auf der Autobahn abwenden kann. Marcus' »Ciao Ciao Bella« oder der »Hawaii Toast Song« weisen noch mehr ironische Drehungen auf als die Zumutungen, mit denen Figuren wie Guildo Horn den letzten Schlagerboom Mitte der neunziger Jahre anheizten.

Dagoberts Schaffen entbehrt solcher Beknacktheiten. Seine Lieder handeln mit vornehmer Dezenz einzig vom Graben zwischen sich und der Anderen – von Frauen und seiner Liebe zu ihnen. An genau dieser Stelle tut sich der Bruch auf. Denn Dagoberts bislang lokal begrenzter Erfolg beruht darauf, dass sein Publikum die Ironie seiner Liebeslieder rühmt, während der Künstler selbst beteuert, alles, was er da singt, völlig ernst zu meinen. Möglicherweise würde ihm das Ü-65-Publikum des »Musikantenstadl« gläubiger an den Lippen hängen – doch scheint es auf der Welt mindestens zwei Sorten Ironiefreiheit zu geben: Dagobert lehnte die Einladung in die Sendung ab (»Die verstehen das nicht«). Auch ein Dutzend Studiotermine mit diversen an ihm interessierten Produzenten brachte – außer Missverständnissen – nichts Vorzeigbares. Die einen betonten den Schlageraspekt seiner Musik, die anderen das Synthiepop-Potenzial. »Das Ergebnis war immer scheiße. Meine Songs funktionieren nur, wenn sie unprofessionell klingen.« Unprofessionell Klingendes passt aber nicht auf ein Label oder gar ins Radio. Also wartet Dagobert ab. Und singt weiter seine Lieder: »Warum wieso weshalb / Hast du so viel zu tun? / Ich hab' so viele Ideen / Doch dazu müssen wir uns sehn'«.

So unkalkuliert Dagoberts demonstrative Arglosigkeit wirkt, umso mehr scheint sie den Sachzwängen unterworfen. Seit er sein Schweizer Kulturstipendium aufgebraucht hat, bewohnt er als charmanter Kostgänger den Hinterraum eines Cafés und verdient sein Essen mit Babysitting. Seine drei Outfits hat ihm seine Schwägerin, eine Designerin, verpasst. In denselben, die er auf der Bühne trägt, sieht man ihn auch durch die Straßen von Berlin-Mitte laufen. Sein ultraschnittiges Aussehen erhöht dabei den Kontrast zu seinen souverän uncoolen Texten. Denn die Kraft, mit der Dagobert anrührt, liegt in der Traurigkeit seiner Songs. Wesensmäßig sind sie weniger mit dem Schlager von Marianne und Michael als mit dem der Weimarer Republik verwandt, dessen leise Melancholie unter der leichtgängigen Oberfläche dem Grobian verborgen bleibt. Man denke an Friedrich Hollaenders »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt«, in dem es heißt: »Ich kann halt lieben nur / Und sonst gar nichts«. Dagobert erzählt vom Nichtzusammenseinkönnen, vom Scheitern am Alltag und manchmal auch von kleinen Frivolitäten a.k.a. Sex: »Wir feiern Weihnachten zu zweit / Die Kerzen brennen und es schneit / Und mein Geschenk steht für dich bereit«. Nun, ein Album wäre vorerst Geschenk genug.

Dagobert *»Ich bin zu jung« (iTunes)*
www.myspace.com/herrdagobert

motörheadbaby

SPEX-GESPRÄCH: *LEMMY KILMISTER*

»Er ist größer als dieser Motherfucker aus dem Film…«

Ian »Lemmy« Kilmister, Sänger und Bassist von Motörhead, ist letzten Heiligabend 65 Jahre alt geworden. Sein für Speedmetal-Verhältnisse biblisches Alter hält den passionierten Whisky-Trinker und Mann, der die Frauen liebt, nicht davon ab, Jahr für Jahr neue Alben zu produzieren. Das neueste, wieder einmal sehr konsequent laut geratene Werk trägt den Titel »The Wörld Is Yours« – fast zeitgleich erschien mit »Lemmy« eine Kinodokumentation über den letzten Unzerstörbaren des Rock'n'Roll auf DVD. Max Dax traf Lemmy auf zwei Gläser Whisky-Cola in der Bar eines Westberliner Luxushotels.

INTERVIEW: MAX DAX **FOTO:** CLAUDIA RORARIUS

Lemmy, einen schönen Hut tragen Sie!

Danke. Aber lassen wir die Formalitäten. Möchten Sie einen Drink?

Kennen Sie den Countrysong »I'll Die Happy«?

Nein. Ich kenne viele, aber der ist mir noch nicht untergekommen.

Der Refrain lautet: »I'm a whiskey taster / And a money waster / But I'll die happy«.

Das ist gut, sehr gut. Die meisten Menschen verbringen ihr Leben damit, anderen zuzuarbeiten. Zeit ihres Lebens lügen sie sich in die Tasche. Sie denken: Eines Tages arbeite ich für mich selbst. Doch dann ist es zu spät. Dann haben sie bereits eine schlimme Krankheit. Oder sie sind längst völlig abgestumpft und runter mit den Nerven. Mir wird das nicht passieren. Seit Jahrzehnten bin ich mein eigener Chef. Und zum Schluss werde ich mich in meinem Geld flambieren lassen. Das wird ein Abgang, sage ich Ihnen: It will all end up in smoke.

Geht es denn auf Ihr Ende zu?

Ach was! Wenn Sie einen Funken Sinn für britischen Humor haben, hören Sie jetzt zu: Der Daily Mirror veröffentlichte jahrzehntelang auf seiner Leserbriefseite Briefe, die an die ›Old Codgers‹ geschrieben wurden – das waren zwei mürrische alte Greise.

Wie die legendären Waldorf und Statler aus der »Muppet Show«?

Genau, wie die. Einmal war ihre Rubrik überschrieben mit der Zeile: »Messages from beyond the grave«. Und eine dieser Nachrichten aus dem Grab lautete: »The cheque was in the suit they buried him in.« Das ist zu gut. (Lacht sich fast kaputt.) Die Message ist wie eine Paraphrase auf das Leben: »You are fucked.«

Von Ihnen stammt der Satz: »Wenn Sie einem Kind etwas Gutes tun wollen, dann bringen Sie ihm besser Schach bei.«

Ich habe gesagt: »Wenn Sie sich selbst etwas Gutes tun wollen, dann bringen Sie Ihrem Kind besser Schach bei.« Versäumen Sie dies nämlich, fangen Ihre Kinder irgendwann an, mit Ihnen Mühle oder Mau-Mau spielen zu wollen. Das müssen Sie unbedingt vermeiden.

Stimmt es, dass Sie bis heute keinen Schachgegner in Los Angeles gefunden haben?

Nicht nur in Los Angeles. Es ist heute überhaupt schwer geworden, Menschen zu finden, die noch Schach spielen können. Die meisten behaupten, dass die Züge zu schwierig und komplex seien. Aber das ist, wie wir wissen, Bullshit. Das ist zum Heulen. Und es ist äquivalent zu dem Phänomen, dass niemand mehr heutzutage anspruchsvolle Bücher liest. Zumindest keine dicken Bücher mehr. Dabei werden Sie belohnt, sobald Sie ein gutes Buch aufschlagen. Denn jedes Buch besitzt ein Eigenleben. Sie erfahren aus jedem Buch mindestens sechs oder sieben Dinge, die Sie vorher noch nicht wussten.

Sie bevorzugen das Buch gegenüber dem Film?

Meistens. Selbst gelungene Filme wie »Der Herr der Ringe« reichen nicht an die Literaturvorlage heran. Gollum war falsch besetzt. Er hätte böser sein müssen, nicht so wankelmütig. Und er war viel zu klein.

Zumindest in Ihrer Vorstellung.

Ich habe »Der Herr der Ringe« vier oder

fünf Mal in meinem Leben gelesen, und den »Hobbit« zwei Mal. Das sind exzellente Bücher! Und in ihnen wird Gollum sehr genau beschrieben. Ich sage Ihnen: Er ist größer als dieser glubschäugige Motherfucker aus dem

»Hendrix war so etwas wie ein Held für mich. Nicht zuletzt, weil er rechtzeitig starb. Zu wissen, wann man abtritt – auch das macht für mich einen Helden aus.«

Film. Überhaupt merkt man Gollum an, dass er ein computergerendertes, virtuelles Hemd ist. Alles andere an den Filmen hat mir dagegen gefallen – das Casting, die Kulissen, die Orks ... alles.

Welcher Teil ist Ihrer Meinung nach der Beste?

Nein, nein, nein! Man muss »Der Herr der Ringe« als Trilogie sehen. Alle drei Filme waren gut, weil sie sich, von Gollum einmal abgesehen, sehr nahe an der Vorlage orientierten.

Sind Sie Peter Jackson jemals begegnet?

Nein, natürlich nicht.

Aber Sie leben doch in Los Angeles.

Sicher, aber man begegnet sich in Los Angeles nicht.

Wo wir von Filmen sprechen: Das neue Album von Motörhead trägt den Titel »The Wörld Is Yours«. Das ist doch ein Filmzitat, oder?

Ich dachte mir schon, dass Sie das fragen würden. Natürlich kenne ich den Film »Scarface«. Mir gefiel das Optimistische in dem Satz – nach den letzten Plattentiteln von Motörhead, die »Sacrifice«, »Hammered«, »Kiss of Death« oder »Inferno« lauteten. Aber die Musik und die Texte unseres neuen Albums beziehen sich nicht auf den Film.

Welche Version von »Scarface« mögen Sie lieber? Das Original von Howard Hawks oder das Remake von Brian de Palma?

Der Satz »The world is yours« steht in beiden Filmen für das Gleiche. Also würde ich sagen, votiere ich für das Original. ›Die Welt gehört dir ...‹ – wenn du sie zu greifen vermagst. Aber meistens gelingt das nicht. Denn die Welt gehört den Banken. Der Mensch ist den Banken ausgeliefert.

Sind Sie Fatalist?

Ich lebe wie gesagt ein Leben, das ich als weitgehend unabhängig bezeichnen würde. Aber auch ich bin nur ein Bauer im Spiel der Banken. Auch die Regierungen werden von den Banken kontrolliert. Wir sollten uns keinen Illusionen hingeben. Die Banken sind das Übel der Welt, und es gibt kein Entkommen.

Ist der Begriff ›blue-collar crime‹ für Sie ein Euphemismus?

Ich trage einen schwarzen Kragen und ein schwarzes Hemd, hahaha. Genau wie fucking Mussolini, hahahaha! Noch einen Drink?

Sprechen Sie Italienisch?

Leider nein. Wir Engländer sind die schlechtesten Sprachkundigen der Welt. Überall, wo wir hinkommen, spricht man Englisch mit uns. Wir bilden uns ein, dass wir keine Sprache mehr erlernen müssen. Das macht uns faul. Ich bereue es, dass ich keine Fremdsprache spreche. Genauso wie ich es bereue, nie Klavierspielen gelernt zu haben.

Dafür sind Sie heute eine Stilikone. Wundert Sie das?

Motörhead – und somit auch ich – sind weniger für ihre Musik berühmt, als für ihre Haltung. Keinen Fußbreit sind wir in den letzten dreißig Jahren von unserer Agenda abgewichen, und die lautet »Fuck you«. Wenn man durch Treue zu sich selbst zu einem Vorbild wird, dann habe ich nichts dagegen. Ich vergebe den Leuten, wenn sie sagen: »Lemmy, du bist mein Held« und zugleich zugeben, dass die letzte Platte, die sie von uns gehört haben, »Ace of Spades« war – die ist von 1980, atmet aber den gleichen Geist wie unser neues Album.

Motörhead sind seit Gründung der Band – mit wenigen Ausnahmephasen – ein Trio. Sie selbst waren in den späten Sechzigern Roadie im Dienste von Jimi Hendrix, dessen Band Experience als der Prototyp des Rock-Trios gilt. Handelt es sich um eine Verbeugung vor dieser Bandform?

Um eine Verbeugung schon, aber eher vor jenen Trios, die es vor der Jimi Hendrix Experience gab. Die Idee des Rock-Trios wurde mit den Big Three aus Liverpool geboren. Der Bassist und Sänger Johnny Gustafson, Brian Griffiths an der Gitarre und John Hutchinson am Schlagzeug stellen als The Big Three in meinen Augen den Nukleus der Königsform des Rock'n'Roll dar. Ihnen gebührt der Respekt. Und wissen Sie, was das Beste ist? Nachdem sich The Big Three 1964 auflösten, gründete keiner von den dreien eine neue Band. Sie gingen einfach wieder zurück in die Fabrik, aus der sie kamen. The Big Three sind vielleicht meine liebste Band. Nachdem ich sie damals live gesehen hatte, keimte in mir ebenfalls der Wunsch, eines Tages als Bassist und Sänger ein Trio zu führen.

Und wie stehen Sie zu Jimi Hendrix?

Er war neben John Lennon der beste Sänger, den ich je auf einer Bühne gesehen habe. Jimis Stimme und seine Gitarre waren eins. Unglaublich.

Man erzählt sich, Jimi Hendrix habe Spinnenfinger gehabt.

Das stimmt, und dieser Umstand war für ihn als Gitarrist natürlich von enormem Vorteil. Als ich für ihn arbeitete, habe ich während seiner Auftritte immer einen Stuhl an den Bühnenrand gestellt, um ihm beim Spielen zuzuschauen. Ich habe seine Griffe und Bewegungsabläufe aber trotz aller Mühe nie nachvollziehen können. Ich meine: Er spielte Rhythm- und Lead-Gitarre gleichzeitig. Er beherrschte sämtliche Stile. Und er konnte die Gitarre seitenverkehrt auf dem Rücken spielen. Er war ein unfassbarer Musiker.

Wie nahe standen Sie Jimi Hendrix?

Nicht wirklich nahe. Ich war zwar sein Roadie, aber ich hatte keinerlei technische Qualifikation. Ich war gerade gut genug, um seine Verstärker und Gitarrenkoffer zu tragen. Und das auch nur im Rahmen seiner Auftritte in England. Auf die Tourneen durch Schweden und die USA wurde ich nicht mitgenommen. Aber ich verdiente zehn Pfund die Woche – das war 1967 eine Menge Geld für einen jungen Mann –, und ich lebte in London bei Jimis Bassisten Noel Redding auf dem Fußboden, im Zentrum des Geschehens.

War Hendrix Ihr Held?

Wenn es einen Musiker gab, der so etwas wie ein Held für mich war, dann vermutlich tatsächlich Jimi. Nicht zuletzt, weil er so rechtzeitig starb, dass er sich nicht mit schlechten Platten alles hätte versauen

können. Zu wissen, wann man abtritt – auch das macht für mich einen Helden aus.

Sie sind noch nicht abgetreten.

Nur fast. Meine Abstürze haben bisher zum Tod nicht gereicht. Wir alle haben damals sorglos Drogen genommen. Es war eine andere Welt. Jeder, wirklich jeder, den ich kannte, hat sich dichtgeraucht mit Dope, Acid genommen und Amphetamine eingeworfen. Einzig: Heroin war noch nicht im Umlauf, und an Kokain war schwer ranzukommen damals. Drogen zu nehmen war eine ganz natürliche, stolze Mod-Haltung. Und: Na klar lernten wir im Verlauf dieser ganzen Drogenesserei bald zwischen dem ›Guten‹ und dem ›Schlechten‹ zu unterscheiden.

War das Aufkommen von Heroin eine Zäsur?

Ja, mit dem Heroin kamen die Toten. Es dauerte keine zwei Monate, da hatten wir den ersten Toten. Etliche Freunde von mir starben an einer Überdosis, darunter meine damalige Freundin. Es ist furchtbar, neben einem starren Körper aufzuwachen. Ein Bekannter von mir begann Rattengift zu verkaufen, weil es Heroin so ähnlich sieht – nur, um sich den nächsten Schuss leisten zu können. Er verkaufte den sicheren Tod – für zehn Pfund. Das Heroin hat damals alles verändert – zum Schlechten. Ich habe das Zeug nie angerührt.

Sie erzählen das so en passant…

…ein Begriff aus dem Schachspiel! Aber Sie haben Recht: Das Unheil kam ja auch en passant über uns herein. Niemand hatte uns gewarnt. Der erste und der letzte Schuss sind gratis, sie sind die beiden Reiter der Apokalypse. Und heute frage ich mich, warum wir alle paar Jahre ein Heroin-Revival erleben. Ich kann dieses Gerede, wie schön es sei, ›elegantly wasted‹ durch die Welt zu gehen, nicht mehr hören. Keith Richards lebt kein tolles Leben. Nein, Keith Richards sehnt sich jeden Tag nach dem nächsten Schuss. Das ist ein durch und durch fremdbestimmtes Leben.

Von Ihnen stammt der Satz: »Ich traue keinem Mann, der nicht trinkt.«

Ein wahrer Satz. Ist Ihnen aufgefallen, wie viele Menschen heutzutage versuchen, andere Menschen vom Trinken abzuhalten? Ich mag diesen Menschenschlag nicht. Das sind Puritaner. Menschen wie George Bush Jr. oder, noch schlimmer, Männer wie Dick Cheney. Der ist seit Jahrzehnten im System, egal, wer gerade an der Macht ist. Obama hat mit lauter solchen Typen zu kämpfen, sie lähmen das politische System. Cheney ließ sich im Rollstuhl zum Amtsantritt Obamas chauffieren, damit er nicht zum Salutieren aufstehen musste. Was für eine Niedertracht.

Sind Männer wie Cheney vom Hass vergiftet?

Sie sind Hassende. Sie hassen ihr eigenes Volk, ihre eigenen Leute. Ich verstehe es nicht.

Sie leben als Engländer in Amerika. Haben Sie einen nüchternen, neutralen Blick auf das Land?

Dass Männer wie Cheney verabscheuungswürdig sind, wäre mir auch in Afrika aufgefallen.

Auch in Stoke-on-Trent?

Das ist meine Heimatstadt. Was ist an dem Scheißkaff so interessant?

Eine ganze Reihe von Berühmtheiten, man könnte auch sagen: Borderlinern, stammt von dort. Der Kokainist Robbie Williams…

…Slash…

Edward John Smith, der Kapitän der Titanic.

Ist das wahr? Ich dachte, er sei in Southampton geboren.

Phil Taylor, der 15-fache Dart-Weltmeister.

Er wurde nicht in Stoke geboren.

Doch, am 13. August 1960.

Nein. Er kommt aus Crewe. Dann zog er nach Leeds. Und fortan tingelte er um die Welt.

Wie Sie meinen. Aus Stoke stammt jedenfalls außerdem Reginald Mitchell, er baute die legendäre Spitfire.

Ein großer Ingenieur. Aber worauf wollen Sie hinaus?

Alle genannten Personen zusammen ergeben das Psychogramm von Lemmy Kilmister.

Es geht nicht darum, woher man kommt, sondern darum, wohin man geht. ›Zuhause‹, das ist eine Konstruktion, eine Vorstellung. Wenn du im Kopf nicht glücklich bist, wirst du nirgendwo glücklich sein… Man kann nicht wirklich viel über Stoke-on-Trent sagen. Tatsächlich handelt es sich bei Stoke um ein Fünftel von fünf großen Städten, die zusammengewachsen sind: Hanley, Burslam, Tunstall, Longton und Fenton. Die Stadt ist heute pleite, seit die Töpfer- und die Möbelindustrie zugrunde gegangen sind. In England wird die Gegend ›the black country‹ genannt, weil der Ruß der Schornsteine über Jahrhunderte alles geschwärzt hat. Eine besondere Art von Ruß ist das, ein klebriger, widerborstiger Ruß. Er gelangt durch Fenster- und Türritzen in die Häuser. Alle Wohnungen in Stoke sind kontaminiert von dieser schwarzen Schmiere.

Hat Stoke Sie in dem Sinne beeinflusst, dass Sie einfach nur weg wollten, hinaus in die Welt?

Meine Mutter verließ die Stadt, als ich sechs Jahre alt war. Wir zogen nach North Wales. Dort lebte ich, bis ich 18 wurde. Dann zogen wir für eine Weile nach Manchester und von dort später nach Blackpool. Dann erst nach London.

Darf ich eine Frage stellen, die Ihnen sicher jeder stellt?

Da bin ich mal gespannt.

Sie sind jetzt 65 Jahre alt. Was lässt Sie an dem Leben mit Motörhead festhalten?

Ich habe den besten Job auf der ganzen Welt. Ich komme um die Welt. Ich bin für viele meiner Fans ein Held. Ich verdiene mein Geld mit der Musik, die ich liebe. Ich ficke Mädels in allen Größen, Formen, Farben und Geschmacksrichtungen. Noch Fragen?

Nein.

Ich habe mal in einer Fabrik gearbeitet. Mein Stiefvater hat mir den Job damals verschafft. Er meinte, dass ich etwas Anständiges arbeiten solle, statt Musik zu machen. Ein halbes Jahr habe ich es dort ausgehalten. Es war die Hölle.

Was genau haben Sie in der Fabrik gearbeitet?

Wir montierten Kleinteile für Waschmaschinen – nicht die großen, bei denen man zumindest das Gefühl haben konnte, man hätte etwas geschafft. Ich musste vier Muttern auf vier Schrauben aufziehen, die an einer kleinen Stahlplatte fixiert waren. Wenn die Muttern festsaßen, warf ich das Bauteil in einen riesigen Korb. Und wenn der Korb voll war, haben die Scheißkerle ihn einfach weggeschleppt und wieder einen leeren hingestellt. Es war, wie ich schon sagte, die Hölle. Eine solche Arbeit zerstört dir das Gehirn. Es zersetzt dich und macht dich kaputt.

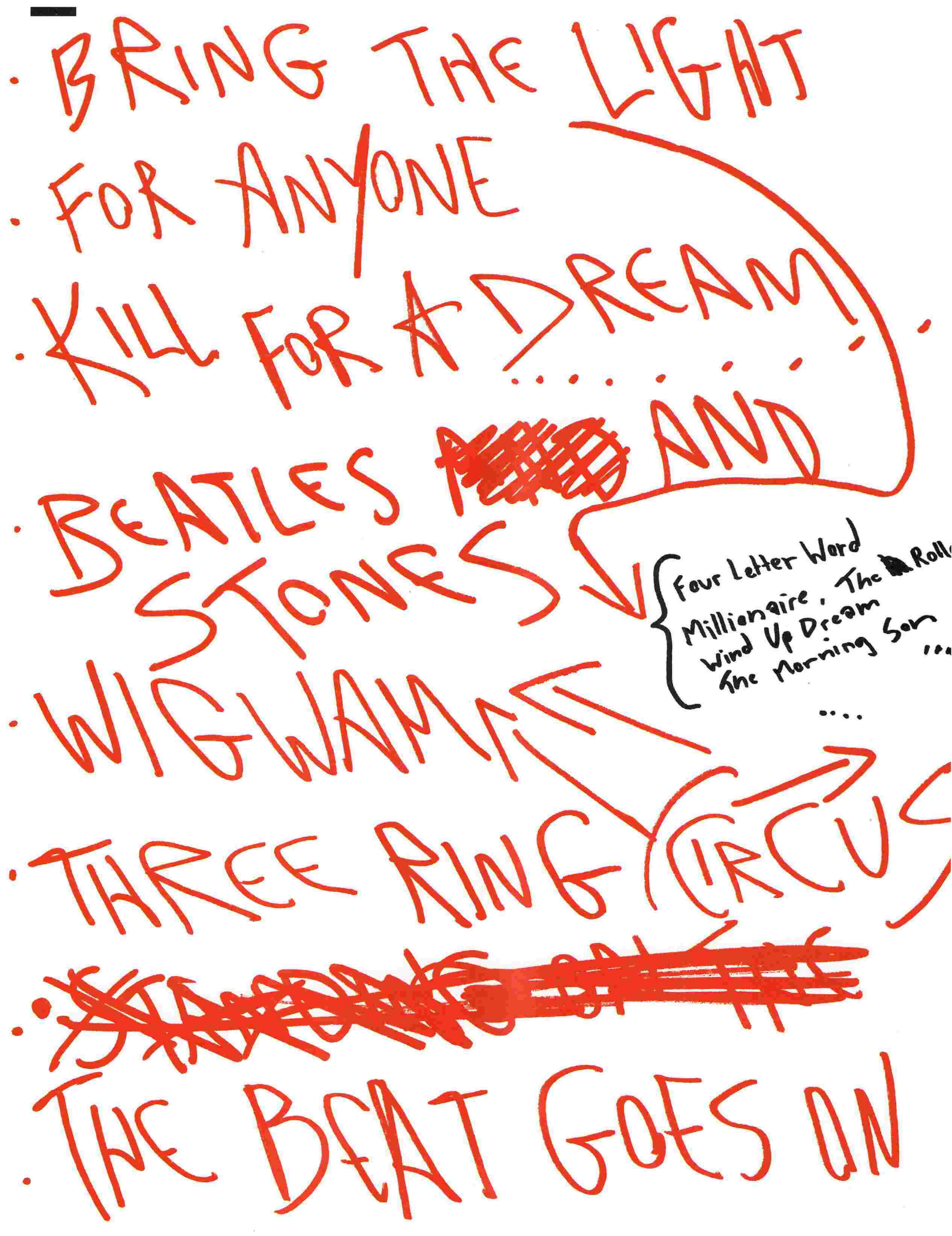
Viele Menschen verrichten diese Arbeit.

Angeblich drei Viertel der Menschen auf diesem Planeten. Und das Schlimmste ist: Die Leute unterhalten sich bei der Arbeit nur über Fußball.

Sie mögen keinen Fußball?

Er stört mich nicht, aber ich bin kein Fan. Ich kenne mich nicht aus. Mich hat der Konsens einfach misstrauisch gemacht, dass sich diese grauen Fabrikmenschen um mich herum nur über zwei Dinge unterhielten – den Fußball und ihr eigenes Elend. Und der einzige Ausweg aus dieser Scheiße war der Umstand, dass ich ein bisschen Gitarre spielen konnte. Ich habe Glück gehabt. Ich kenne heute noch ein paar von den Leuten, mit denen ich damals in der Fabrik arbeiten ging – sie sind da noch immer. In derselben Fabrik! Was für ein Leben. Jesus Christus im Himmel!

Motörhead *»The World Is Yours«*
(EMI) 10.12.10


BRING THE LIGHT
FOR ANYONE
KILL FOR A DREAM
BEATLES AND
STONES
WIGWAM
THREE RING CIRCUS
THE BEAT GOES ON
Four Letter Word
Millionaire, The
Wind Up Dream
The Morning Son

MAGISCHE POSITIONEN

DAS ALBUM IM WANDEL

Ohne erfolgreiche Singles und Download-Extras verkauft man heute keine Alben mehr. Doch was bedeutet das für das Album und seine Dramaturgie? Oskar Piegsa hat mit Künstlern gesprochen, die leidenschaftlich am Format des klassischen Pop-Albums festhalten: Patrick Wolf und Andy Bell von der Oasis-Nachfolgeband Beady Eye. Wie Alben heute aus Labelsicht funktionieren, erläutert A&R-Manager Fiete Klatt von Universal Music. Ein Werkstattbericht.

TEXT: OSKAR PIEGSA

Die wichtigste Entscheidung im Entstehungsprozess seines zweiten Albums »Wind in the Wires« traf der britische Musiker Patrick Wolf nicht im Studio – sondern mit 200 Tonnen altem Gestein im Nacken, im Schatten des ägyptischen Obelisken »Cleopatra's Needle« in London. »Die Reihenfolge der Songs für ein Album festzulegen ist ein bedeutender, fast magischer Prozess«, sagt Wolf. »An einen Ort zu gehen, der selbst ein bisschen magisch ist, hat mir dabei geholfen.« Der Plan ging auf: Ihm fiel dort nicht nur die Tracklist für »Wind in the Wires« ein, das im Jahr 2005 erschien, sondern auch gleich ein Titel für sein folgendes Album: »The Magic Position«.

I. DIE TRACKLIST

Heute, sechs Jahre nach jener Eingebung am Themse-Ufer, arbeitet Patrick Wolf an der Songauswahl für seinen inzwischen fünften Longplayer. Bisher gänzlich unbehelligt von größeren Hits oder Single-Chart-Erfolgen hat der 27-Jährige leidenschaftlich am Format des Pop-Albums festgehalten. Regelmäßig erfindet er sich und seinen Sound auf Albumlänge neu. Nachdem sein Debütalbum »Lycanthropy« (2004) seine eigene frühe künstlerische Biografie abgebildet hatte – von dem Eröffnungsstück »Wolf Song«, das er im Alter von zwölf Jahren geschrieben hatte, bis zum Titelsong »Lycanthropy«, der damals aktuellsten Komposition –, ließ Patrick Wolf mit »Wind in the Wires« ein Konzeptalbum über Cornwall folgen und kündigte nach »The Magic Position« (2007) sogar ein Doppelalbum an – das jedoch an seinem Perfektionismus scheiterte. Er teilte es schließlich in zwei Hälften, in »The Bachelor« (2009) und sein neues Album, das im Mai bei Mercury Records erscheinen soll: »Lupercalia«. »Es ist mir sehr wichtig, dass meine Platten eine eigene, in sich geschlossene Welt vermitteln«, sagt Patrick Wolf. »Dabei geht es mir neben dem Sound und der Stimmung der Musik auch um die visuelle Gestaltung der Platte und die Linernotes. Je mehr die Leute vom Tod des Albumformats reden, desto mehr rebelliere ich dagegen. Ich bin mittlerweile fast zwanghaft, was den Feinschliff meiner Alben angeht.«

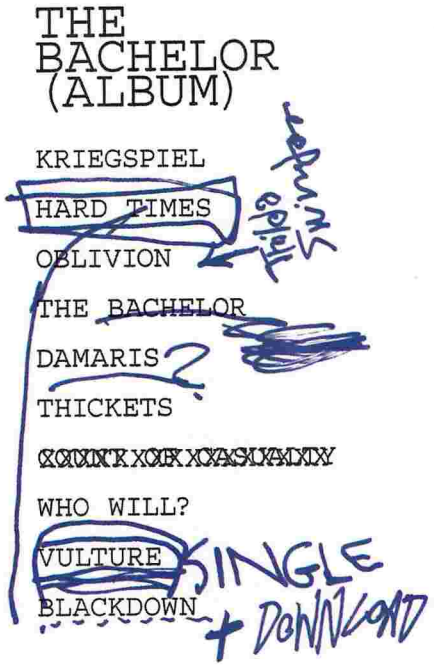
Zuletzt konnte man fast den Eindruck gewinnen, Patrick Wolf kämpfe mit seinem Hang zum Album als aufwändig durchgestylter Kunstform auf verlorenem Posten. Zwar waren zwei der bemerkenswertesten Album-Veröffentlichungen des vergangenen Jahres – Roky Ericksons »True Love Casts Out All Evil« und Gil Scott-Herons »I'm New Here« – herausragende Beispiele für Alben, die auch als solche angelegt waren und funktionierten: thematisch und klanglich geschlossen, dramaturgisch schlüssig auf-

gebaut und jeweils von einem zweigeteilten Song – platziert am Anfang und Ende der Tracklist – gerahmt. Erickson und Scott-Heron sind jedoch Künstler einer alten Garde, die selbst noch die goldene Ära der Rock-Opern und Konzeptalben miterlebt haben. Und paradoxerweise fehlte dieses Bekenntnis zur Albumdramaturgie zuletzt ausgerechnet bei jenen jüngeren – und ungleich erfolgreicheren – Interpreten, die sich dem Sound vergangener Jahrzehnte verschrieben hatten: Amy Winehouses »Back to Black«, Duffys »Rockferry«, Aloe Blaccs »Good Things« und in diesem Jahr Adeles »21« werden jeweils von der ersten ausgekoppelten Hitsingle eröffnet – und fallen danach teilweise stark ab. Je weiter man sich an die Spitze der aktuellen deutschen Albumcharts vorarbeitet, über Shakira, James Blunt, Ich + Ich, Amy Macdonald, Take That bis zu den Black Eyed Peas, desto stärker scheint der Trend zuzunehmen, Singles nicht nach den Maßstäben einer ausgeklügelten Dramaturgie in die Tracklist einzuflechten, sondern Alben mit der Single zu eröffnen – und danach zehn oder zwölf weitere Songs in nicht unbedingt schlüssig erscheinender Reihenfolge nachzuschicken.

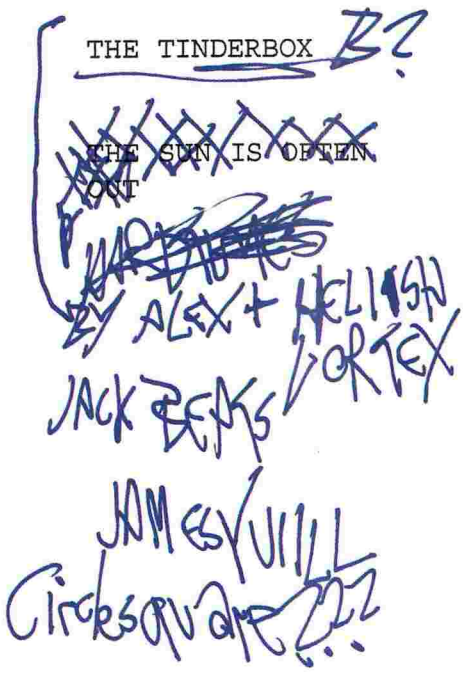
II. DIE SINGLE

»Das Format Album hat in den vergangenen Jahren klar an Stellenwert verloren«, sagt Fiete Klatt, der im Berliner Büro von Universal Music als A&R-Manager Künstler wie Aloe Blacc, Shout Out Louds, K.I.Z. und Deichkind betreut. »Egal, ob sich eine Band in der Größenordnung von zehntausend, hunderttausend oder einer Million verkauften Platten bewegt – ohne eine Single, die angenommen wird, verkauft man keine Alben mehr.« Die Single müsse nicht unbedingt zum Top-Ten-Hit werden, sagt Klatt, aber sie müsse sich in den Kanälen durchsetzen, über die Musik heute ihre Zielgruppe erreicht, ob nun im Mainstream-Radio, im Internet oder als Clubhit. »Das ist definitiv eine neuere Entwicklung, die natürlich mit dem Überangebot an Musik zusammenhängt«, sagt er. Tatsächlich ist nach Angaben des Bundesverbands Musikindustrie das Gesamtangebot an Pop-Alben in Deutschland durch die beständig wachselnde Zahl von Neuerscheinungen von rund 110.000 im Jahr 2002 auf rund 160.000 im Jahr 2009 gestiegen.

Die Folge: Labels, aber auch Produzenten, Künstler und Management hätten – so Klatt – eingesehen, dass die Single möglichst früh in der Tracklist eines Albums platziert sein müsse. »Wenn man im Media Markt oder bei iTunes mal kurz in ein Album reinhört, dann kommt man in den meisten Fällen nicht über



ALOE BLACC PLANTE SEIN ALBUM OHNE PAUSEN ZWISCHEN DEN SONGS – SEIN LABEL ERLAUBTE ES NICHT



das vierte oder fünfte Stück hinaus.« Aus dem Grund legen Labels ihren Künstlern heute nahe, das zentrale Stück ihres Albums nicht irgendwo in der Mitte zu ›verstecken‹, sondern es prominent an eine der ersten drei Positionen zu setzen. »Weil die Single das wichtigste und beste Stück der Platte sein soll, wollen wir natürlich, dass sie bei der Kaufentscheidung mitgehört wird«, sagt Fiete Klatt. »Das war aber schon bei Marvin Gaye oder Michael Jackson nicht anders.«

Tatsächlich werden viele Alben, die kommerziell erfolgreich waren und längst als kanonisiert gelten, von ihrer ersten Single-Auskopplung eröffnet – von Gayes »What's Going On« und Jacksons »Off the Wall« bis zu »London Calling« von The Clash und »Nevermind« von Nirvana. Allerdings finden sich ebenso viele historische Beispiele, bei denen das nicht zutrifft, nicht zuletzt bei Beatles-Alben wie »Rubber Soul« oder »Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band«, auf denen die begleitenden Singles gar nicht enthalten waren. Trotzdem lässt sich festhalten: Dass sich ein Album ohne Single-Auskopplung gut verkauft, ist schon sehr lange nicht mehr vorgekommen. MGMT starteten letztes Jahr mit ihrem zweiten Album »Congratulations« noch einmal einen Versuch – der Erfolg blieb aus.

Trotzdem richten sich längst nicht alle Künstler, die heute ein neues Album herausbringen, nach dem Gebot der einen, alles durchdringenden Single – nicht mal jene mit einem großen kommerziellen Potenzial. So kündigte die Oasis-Nachfolgeband Beady Eye ihr Debütalbum »Different Gear, Still Speeding«, das Ende Februar erscheint, mit gleich drei, in kurzen Zeitabständen nacheinander veröffentlichten Songs an. Nachdem Oasis daran zerbrach, dass Songwriter Noel Gallagher die Band im Streit verließ, kann man das als demonstrativen Schulterschluss der Übriggebliebenen verstehen: Jeder der drei Songs wurde von einem anderen Bandmitglied geschrieben. »Wir wollten mit diesen vorab veröffentlichten Songs die gesamte Bandbreite unseres Albums abbilden«, sagt Beady-Eye-Bassist Andy Bell. Anders als Patrick Wolf beschreibt er die Entstehung des Albums jedoch nicht als aufwändige Designarbeit eines Kunstprodukts – sondern in Rock'n'Roll- und Punkmanier als spontanen und »organischen« Prozess. »Wir haben dreizehn Demos aufgenommen und keines davon aussortiert«, sagt Bell. »Dann haben wir, ohne an Singles oder Ähnliches zu denken, die Tracklist des Albums festgelegt und die Songs in ziemlich genau dieser Reihenfolge live eingespielt.«

III. DIE SPIELDAUER

An zehn Alben war Andy Bell bisher beteiligt, das erste erschien mit seiner Shoegazer-Band Ride im Jahr 1990, als die Compact Disc gerade die Schallplatte als Trägermedium abhängte. Zwanzig Jahre später dominieren CDs noch immer den Markt – laut Bundesverband Musikindustrie machten Compact Discs im Jahr 2009 noch 80 Prozent aller Musikverkäufe in Deutschland aus, in Großbritannien sieht es ähnlich aus. Dennoch gelte für seine Band Vinyl als Referenzformat, sagt Bell. »Als wir anfingen, über unser Album nachzudenken, stellten wir uns eine Schallplatte mit zwei Seiten und begrenzter Spieldauer vor«, sagt er. »Die 60 Minuten und mehr, die auf eine CD passen, sind viel zu lang. Ein Album muss einen Flow entwickeln, einen Anfang, einen Mittelteil und einen Schluss haben. Das gelingt leichter bei Alben, die sich an den 40 bis 45 Minuten des Vinylformats orientieren, denn das sind wir als Hörer und Musiker gewöhnt.« Patrick Wolf sieht es ähnlich. »Die meisten guten Pop-Alben, aber auch viele alte, folkloristische Liederzyklen basieren auf zehn bis zwölf Stücken und einer Dauer von etwa vierzig Minuten«, sagt er. »Auch unsere Traumphasen dauern nicht länger als 45 Minuten. Es sieht so aus, als wäre unser Gehirn auf diese Spieldauer konditioniert.«

Deshalb sieht Patrick Wolf die Integrität seiner Alben auch durch Songs gefährdet, die hinten angehängt werden. »Ich habe ein großes Problem mit Bonustracks im Downloadformat«, sagt er. »Wenn es nach mir ginge, würde es das bei meinen Alben niemals geben.« Doch ausgerechnet diese zweifelhafte Vermarktungsstrategie aus der Übergangszeit von Vinyl zur CD hat auf iTunes überlebt. Um Kunden davon zu überzeugen, nicht nur einzelne Songs, sondern das ganze Album herunterzuladen, ist auch Beady Eyes' »Different Gear, Still Speeding« als Download mit gleich zwei Bonussongs erhältlich. Patrick Wolf wehrt sich gegen solche Zugaben. »Ich denke ja sehr viel darüber nach, welche Songs aufs Album kommen und welche nicht«, sagt er. »Deswegen will ich nicht, dass diese Arbeit im Nachhinein durch ein paar achtlos angebotene Bonustücke ruiniert wird.« Was das Album als geschlossenes Format schützen soll, stört es eher, sagt Patrick Wolf.

IV. STÜCKE UND SEGMENTE

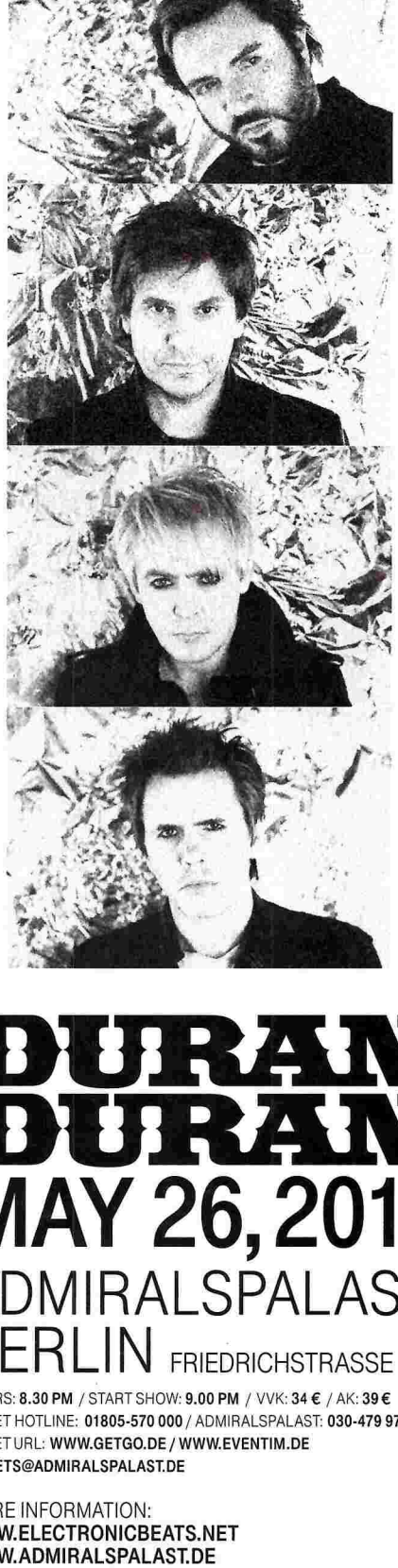
Dabei wäre es natürlich denkbar, Alben gar nicht erst in einzelne Songs aufzuteilen. »Die Aufgabe des Musikers ist es, selbst zu definieren, was überhaupt ein einzelnes Stück ist«, sagte Diedrich Diederichsen im Sommer 2007 in einem Interview in Spex #310: »Wenn ich heute Komponist eines 70-Minuten-Werkes wäre, würde ich in jedem Fall versuchen zu verhindern, dass es als digitaler Datensatz in einzelne Stücke oder Segmente unterteilt wird.« Wirtschaftlich sabotiert werden solche Überlegungen allerdings bislang von dem festgelegten Höchstpreis einzelner Downloads bei iTunes, der unabhängig von der Spieldauer bei $1,29 liegt. Dass es im Einzelfall auch Reibereien mit der Plattenfirma geben kann, wenn ein Künstler sein Album als 50-Minuten-Werk statt als Sammlung einzelner Songs betrachtet, berichtet Fiete Klatt. Aloe Blaccs »Good Things« aus dem vergangenen Jahr sei so ein Fall. »Aloe erzählte mir, es sei ursprünglich sein Wunsch gewesen, das Album ohne Pausen zwischen den Liedern zu veröffentlichen, sodass alles nahtlos ineinander übergeht«, erzählt Klatt. Erschienen ist das Album aber mit den regulären zwei Sekunden Stille zwischen den einzelnen Songs: »Das war die Entscheidung des amerikanischen Labels.« Jetzt werde darüber nachgedacht, »Good Things« als Download noch einmal in einer Art Director's Cut nach den Wünschen Aloe Blaccs zu veröffentlichen.

Entgegen ihrer künstlerischen Überzeugung haben sich die Musiker von Beady Eye, aber auch Patrick Wolf zu der pragmatischen Haltung durchgerungen, dass ihre Tracklists – selbst wenn sie sie gegen Label oder Management verteidigt haben – kaum mehr als eine Hörempfehlung sind. Schließlich verflüssigen sich Alben heute ohnehin, sobald sie auf MP3-Player übertragen und in Wiedergabelisten im Shuffle-Modus abgespielt werden. »Wir sagen nicht, dass unsere Songs ausschließlich in der von uns vorgeschlagenen Reihenfolge funktionieren, aber wir versuchen unsere Hörer sanft davon zu überzeugen, es so zu versuchen«, sagt Andy Bell. Ähnlich sieht es Patrick Wolf: »Ich kenne Musiker, die ausschließlich Kassetten veröffentlichen – nicht wegen des Sounds, sondern um ihre Hörer zu zwingen, die Aufnahmen von vorne bis hinten in der richtigen Reihenfolge durchzuhören«, sagt er. »Das widerspricht aber meiner Absicht, ein möglichst großes Publikum zu erreichen. Mittlerweile sehe ich ein, dass ein Album nach dem Release ein Stück weit zum Gemeingut wird. Ich habe lernen müssen, loszulassen.«.

Beady Eye *»Different Gear, Still Speeding«*
(Beady Eye Recordings / Indigo) 25.02.11

Patrick Wolf *»Lupercalia«*
(Hideout / Mercury) 30.05.11

ELECTRONIC BEATS
CLASSICS presents



DURAN
DURAN
MAY 26, 201
ADMIRALSPALAST
BERLIN FRIEDRICHSTRASSE 10
DOORS: 8.30 PM / START SHOW: 9.00 PM / VVK: 34 € / AK: 39 €
TICKET HOTLINE: 01805-570 000 / ADMIRALSPALAST: 030-479 974 9
TICKET URL: WWW.GETGO.DE / WWW.EVENTIM.DE
TICKETS@ADMIRALSPALAST.DE

MORE INFORMATION:
WWW.ELECTRONICBEATS.NET
WWW.ADMIRALSPALAST.DE

DOWNLOAD THE NEW DURAN DURAN ALBUM
"ALL YOU NEED IS NOW" AT WWW.MUSICLOAD.DE
OR WWW.TELEKOM.DE/MUSIC

electroni
beats

100.6 MOTOR FM
spex

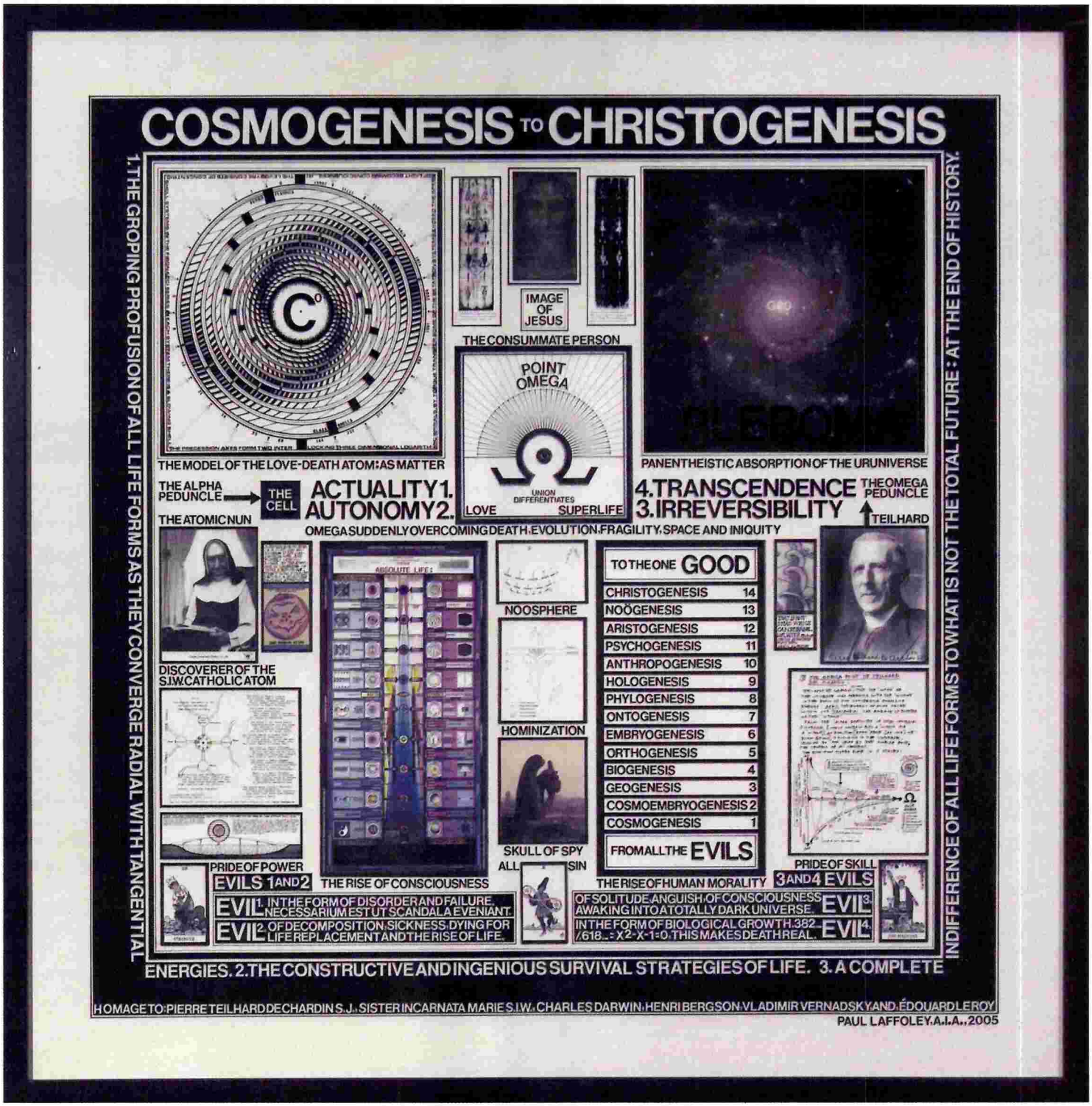
PAUL LAFFOLEY
Color Breathing 1983
23 x 23 inches
Courtesy of the artist and Kent Fine Art, NY

HALLO JENSEITS

MUSIK: ESBEN AND THE WITCH / SALEM / MATER SUSPIRIA VISION / MICHAELA MEISE
FILM: HEREAFTER – DAS LEBEN DANACH / CHICO XAVIER / SAUNA
INTERVIEW: HANS RICHARD BRITTNACHER
LITERATUR: ALEISTER CROWLEY / JACK KEROUAC / ULRICH HORSTMANN

Ist es eine süße Verlockung oder das unheimliche Nichts? Die meisten verneinen seine Existenz, andere fühlen sich mittendrin. Zumindest lässt sich nicht leugnen, dass das Jenseits in all seinen Facetten zur Zeit popkulturell so intensiv beackert und bunt ausgemalt wird wie schon lange nicht mehr. Esben And The Witch zählt man mit ihren ätherisch zerdehnten Gitarrensounds zum ›Nightmare Pop‹, im Witch House werden die Spuren des Spuks im Digitalen gesucht. Clint Eastwood lässt in seinem Film »Hereafter« Matt Damon als Medium auftreten, auf dem Buchmarkt erscheinen einst verbotene Vorträge des Mystikers Aleister Crowley. Unsere Autoren Sebastian Hammelehle, Georg Seeßlen und Thomas Hübener berichten von dieser aktuellen Konjunktur der Transzendenz. Und was haben all diese Himmel- und Höllengeschichten zu bedeuten? Darum geht es im Interview mit Hans Richard Brittnacher. Der Germanistikprofessor und Autor schrieb in seinem 1994 bei Suhrkamp erschienenen, längst vergriffenen Standardwerk »Ästhetik des Horrors« über mythische Zwischenreiche. Ralf Krämer und Jan Kedves lassen sich von Brittnacher erklären, wie Technologie und Krisenerfahrungen mit Blütezeiten der Jenseitskultur in Zusammenhang stehen.

PAUL LAFFOLEY
The Precatio Auctor, 1999
27 x 27 inches
Courtesy of the artist and Kent Fine Art, NY



PAUL LAFFOLEY
Cosmogenesis to Christogenesis, 2005
31 x 31 inches
Courtesy of the artist and Kent Fine Art, NY

EIN WEG INS LICHT, WIE AUCH INS VAGE

DAS JENSEITS IM NEUEN POP

Auf den Namen Witch House taufte man letztes Jahr jenes Pop-Genre, das der neuen Lust am Gruseln ein musikalisches Zuhause gab. Doch auch jenseits der volldigitalen Hexen-Weisen von Salem oder Mater Suspiria Vision beziehen sich Bands auf eine Tradition, die nicht erst im mürrischen Black und Death Metal wurzelt, sondern bereits im Rock'n'Roll der frühen Sechziger. Ob Elvis, The Beatles oder später AC/DC: Das Spiel mit dem Höllenfeuer schien schon immer unwiderstehlich. Mit Esben And The Witch aus Brighton zeigt sich nun erneut der Trend zum Gedehnten, Beunruhigenden, zum Spuk in der Musik.

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE **FOTO**: DIRK LINDNER

Die Band hat sich nach einem dänischen Märchen benannt; ihre Songs tragen Titel, in denen es um Krankheiten geht, um griechische Rachegottheiten; das ganze Album heißt so unkonkret wie assoziationsgeladen »Violet Cries«. Die Musik ist ätherisch und majestätisch, verhuscht und voller Schwung. Sie erinnert an aus der Übergangszeit von den Achtzigern in die Neunziger stammende 4AD-Bands wie Lush, an die frühen Jefferson Airplane, an Siouxsie And The Banshees, Florence And The Machine. Und, nein, Esben And The Witch sind trotz ihres Namens keine Witch-House-Band – dieses Etikett sei unpassend, meint Rachel Davies, die Sängerin der Gruppe. Wie derzeit kaum eine andere Gitarrenband aber gibt das Trio aus Brighton in seiner Musik den Klängen Raum, die auch Witch House prägen und zu einem interessanten neuen Phänomen des Pop gemacht haben: dem Hall, dem Gedehnten, dem Beunruhigenden.

Esben And The Witch machen geisterhaft klingende Musik; und sie haben Texte, in denen geisterhafte Wesen auftauchen: Der Song »Light Streams« beschreibt zu vehementem, sich steigerndem Getrommel den Moment des Todes. Das lyrische Ich berichtet aus dem Jenseits – es ist ein Weg ins Licht, wie auch ins Vage. Denn keinesfalls möchte Davies die Texte der Band buchstabengetreu ausgelegt sehen: »Man muss sie jenseits der wörtlichen Bedeutung verstehen.«

Für den Menschen war das Jenseits lange Zeit konkret. Dantes größtes Werk, »Hölle«, erster Teil seiner »Göttlichen Komödie«, ist auch deshalb so berühmt, weil der Schriftsteller hier die denkbar unerhörteste Expedition unternahm: die ins Jenseits. Sein Führer war der römische Dichter Vergil. Ein Mann, der sich in den Schlünden der verschiedenen, auf dem Weg zum Beelzebub passierten Vor- und Nebenhöllen offenbar bestens auskannte – doch wer weiß heute noch, wer Dante, wer Vergil war?

Unser Führer ins Jenseits ist der Pop. Quer durch alle Stilrichtungen werden wir von ihm hervorragend informiert: wissen, wie es ist, tot zu sein (»She Said«, The Beatles), auch, dass die Hölle gar nicht so schlecht ist (»Hell Ain't No Bad Place to Be«, AC/DC), und natürlich, wo exakt sich der Himmel befindet (»Heaven's in the Backseat of My Cadillac«, Hot Chocolate). Zwar haben Jenseits, Himmel, Tod und Teufel, seit der Stern Anfang der sechziger Jahre mit der Frage »Brennt in der Hölle wirklich ein Feuer?« in Deutschland noch einen Skandal auslösen konnte, ihre metaphysische Zugkraft rasant eingebüßt – im Pop aber blieben sie als Metaphern omnipräsent.

Sie dienen schon in der Frühphase des Rock'n'Roll der Orchestrierung sexuell aufgeladener Szenerien: Eine Frau, die spricht und geht wie ein Engel, kann nur ein verkleideter, getarnter Teufel sein (»Devil in Disguise«, Elvis Presley). Den Hippies sind utopische Jenseits-Ideen Gegenentwurf zur herrschenden Gesellschaft (»Break On Through«, The Doors). Dem folgen im Hard- und Prog-Rock die ersten schwelgerischen, bildhaft ausgemalten Fantasien (»Stairway to Heaven«, Led Zeppelin), oder der sinistre Quatsch von Black Sabbath, der zahllose Nachahmer

ESBEN AND THE WITCH
v.l.n.r.: Thomas Fisher, Rachel Davies, Daniel Copeman

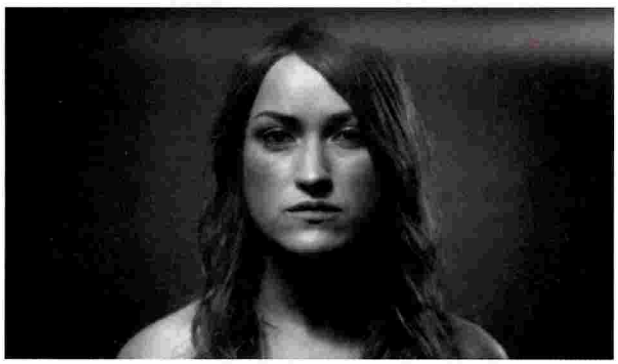
fand. Ab hier war Jenseits Kitsch: eine Parallelwelt für Eskapisten. Eine Softrockband nannte sich nach dem Fluss, der in der griechischen Mythologie das Diesseits vom Jenseits trennt, Styx. Ihr Hit hieß, dazu passend, »Boat on the River«. Und so setzt Charon, der Fährmann der griechischen Mythologie, bis heute im Oldie- und Mainstreamradio ein ums andere Mal so verlässlich über, als ginge die Fahrt gar nicht in die Unterwelt, sondern nur auf die andere Seite der Weser.

Aber auch Punk, jeder Art Hippie- und Siebziger-Softie-Kitsch mit schneidendem Hohn das Dystopische, Negative entgegensetzend, kommt nicht ohne Jenseitsmetaphorik aus – die »Troops of Tommorrow«, jene nach einem Vibrators-Song benannten Titelhelden der bekanntesten Platte von The Exploited, sind mittlerweile auch nichts anderes als gefallene, himmlische Heerscharen, die vor dem REWE-Markt um Biergeld betteln. »Punk's not dead« ist das »Jesus lebt« der Gegenkultur. Und spätestens mit The Smiths war diese durch die »Cemetry Gates« auf dem Friedhof angekommenx.

Die Aufsplitterung von New Wave in atomische Einheiten bis hin zu Dark Wave führte dazu, dass sich die Kultur des Jenseitigen verselbstständigte und heute beim jährlichen Wave-Gotik-Treffen ihren von einer florierenden Lack- und Latex-Industrie ebenso wie von politisch dubiosen Organisationen befeuerten Ort hat.

»Wir bannen das Böse, indem wir es sichtbar machen«, sagte der Berliner Literaturwissenschaftler Peter-André Alt im Herbst 2010 anlässlich des Erscheinens seines Großwerks »Die Ästhetik des Bösen«. Ihm folgend kann man die dunkle Seite des Pop auch als ein Sichtbarmachen dessen verstehen, was seinen Hörern unheimlich ist: Wer die schwarze Wave-Erotik schätzt, macht für sich selbst eben auch die Komplexität der eigenen Sexualität sichtbar – und damit nachvollziehbarer.

Die zunehmende Spezialisierung des Jenseitigen im Pop führte zu dessen vollkommener Marginalisierung. Wer, der auch nur einigermaßen bei Verstand gewesen wäre, hätte sich im Pop zuletzt noch auf diese Thematik eingelassen? Allerhöchstens Gonjasufi, der in seinem Song »Ancestors« vom Kontakt mit der toten Verwandtschaft berichtet. Doch gerade dieser Ort außerhalb des Kanons macht jede Art von Jenseits- und Todesästhetik für ihre Wiederentdeckung attraktiv. Am konsequentesten umgesetzt wird das aktuell von Mater Suspiria Vision, bei denen sich die Exegeten nicht ganz sicher sind, ob es sich noch um Witch House oder schon um das noch apokryphere Subgenre Ghost Drome handelt. In Titeln wie »In My NO Religion«, einer ins unerträglich Langsame zerdehnten Coverversion des alten U96-Titels »Love Religion«, oder »Ritualzz of the Crack Witches« setzen Mater Suspiria Vision auf Handclap-Störfeuer, hallende Stimmen und Mönche im Audio-Schleudergang. Dazu kommt eine aufs Grauenerregende und Erotische gleichermaßen setzende High-Gloss-Ästhetik im Stil der späten Achtziger. Mater Suspiria Vision wirken wie die kranke, abseitige Nachtseite von Upperclass-Jugendlichen, wie Karl-Theodor zu Guttenberg im Furor nihilistischer Romantik. Damit ist das Projekt – standesgemäß aus der Popperstadt Düsseldorf – kompatibel mit Wave-Gotik-Treffen und Meta-Kommentar zu dieser Bewegung zugleich.



RACHEL DAVIES
Still aus dem Video »Marching Song« von Esben And The Witch

»WIR VERSUCHEN, STIMMUNGEN ZU SCHAFFEN, FRAGILE RÄUME«, SAGT RACHEL DAVIES VON ESBEN AND THE WITCH – AUCH, WEIL SIE GLAUBE, DASS ES DURCHAUS PHÄNOMENE GEBEN KÖNNE, DIE SICH NICHT ERKLÄREN LASSEN

Als Inbegriff des Witch House gelten derweil inzwischen Salem. Zumindest in den USA dürfte man den Bandnamen auf Anhieb mit den berühmten Hexenprozessen des Jahres 1692 verbinden. Die fanden in Salem, New England statt. Das Trio Salem kommt aus dem weniger bourgeoisen Michigan. Es pflegt eine eigenartige Früh-Neunziger-Optik im Stil von The Shamen, trägt apart gemusterte Haremshosen und bietet musikalisch in Titeln wie »Asia« oder »King Night« sphärisches Leiern, Bass-Schläge wie aus einer kaputten Box, betont zweitklassig daherkommende Ravesounds und gedehnte Geisterstimmen im Stil des Zombiesprechs der Horrorfilm-Frühzeit.

Die Auftritte von Salem gelten aufgrund der ihnen innewohnenden Ereignisarmut als Herausforderung selbst für äußerst sedierte Konzertbesucher – in einer Zeit, in der sich beinahe alle technologischen und sozialen Phänomene durch massive Beschleunigung auszeichnen, kann man sich kaum einen entschiedeneren Verweigerungsgestus vorstellen, als den der vollkommenen Entschleunigung. So erweist sich die Ästhetik von Witch House auch als Negativentwurf zum herrschenden Tempobegriff, als eine Philosophie, die geradezu in eine andere Welt führt – man könnte sie auch Jenseits nennen.

Die romantische Gegenwartsabkehr von Esben And The Witch dagegen führt in die abendländische Kulturgeschichte. Zu dem sphärisch klar beginnenden, dann in dissonant-ryhthmische Soundgewitter umschlagenden Stück »Eumenides« ließ sich Daniel Copeman, der Gitarrist der Band, inspirieren von einem Tryptichon Francis Bacons. Dem folgte die Lektüre von Aischylos' klassisch-antikem Drama »Orestie«, in dessen drittem Teil die Eumeniden als Verkörperung der

Rache auftreten. Rachel Davies verweist auf ihre Lektüre von Hesses »Steppenwolf« und Bulgakows »Der Meister und Margarita« und erwähnt schließlich den Film »Let the Right One In«. Der kam in Deutschland 2008 unter dem Titel »So finster die Nacht« ins Kino, wurde aber auf geradezu ärgerliche Weise übersehen. Der schwedische Regisseur Tomas Alfredson erzählt darin eine im Jahr 1982 angesiedelte Vampirgeschichte unter Jugendlichen in scharf fotografierten Bildern von künstlerischer Größe – ohne die üblichen Genreklischees, als Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv. Letzteres ist, wie könnte es anders sein im proto-sozialdemokratischen Schweden, mächtig und doch der Feind.

Auch wenn Esben And The Witch unter dem dämlichen Genrebegriff ›Nightmare Pop‹ vermarktet werden, hat die Band mit der schauerlichen Ästhetik der englischen Gothic Novels des 19. Jahrhunderts nichts gemein. Rachel Davies betont, sie habe diese Bücher nie gelesen, im Gegensatz zu ihrer Mutter und ihrer Schwester. Auch dürfe man aufgrund des Bandnamens nicht denken, sie und ihre Kollegen Copeman und Thomas Fisher seien Märchen-Connaisseure. Der Bandname habe weiter nichts zu bedeuten, abgesehen davon habe er schon festgestanden, als sie selbst zur Band stieß. »Wir versuchen einfach, Stimmungen zu schaffen, fragile Räume«, sagt die 24-Jährige über die Musik von Esben And The Witch – auch, weil sie glaube, dass es durchaus Phänomene geben könne, die sich nicht erklären lassen: »Wenn die Leute unsere Musik damit verknüpfen – gut.«

Die verstörende, verunsichernde, verwirrende Kraft, die Musik innewohnen kann, hat sie selbst indes zuletzt in einem sehr diesseitigen Moment erlebt. Ihr Mitmusiker Daniel Copeman legte eine Platte auf. Es war »The Drift«. »Unglaublich. Man spürt das körperlich«, sagt Davies, »ich kann mir das nicht anhören.« Für den entscheidenden Grusel sorgte hier eben nicht, dass die Musik aus dem Jenseits kam – sondern von Scott Walker.

Esben And The Witch »Violet Cries«
(Matador / Beggars / Indigo) 28.01.11

Mater Suspiria Vision »From Russia with Aids«
(Phantasma Disques / phantasma-disques.blogspot.com) Frühjahr 2011

Salem »King Night«
(Iamsound / Sony) 19.11.10

»DANN IST STERBEN UNS GEWINN«

MICHAELA MEISE SINGT KIRCHENLIEDER

Selbst wenn das Höllenpersonal popkulturell ergiebiger ist: Das Reich des Übernatürlichen erstreckt sich auch in den Himmel. Daran erinnert uns Michaela Meise. Mit »Preis dem Todesüberwinder« hat die Künstlerin, die sonst für reduzierte Installationen bekannt ist, ein zum Heulen schönes Album mit Kirchenliedern aus dem 17. bis 19. Jahrhundert aufgenommen. Sie alle sind im katholischen Gesangsbuch enthalten. Auch Atheisten werden beim Hören Mühe haben, sich eines heiligen Schauers zu erwehren. In ihren an Chanson und Folk geschulten Interpretationen begleitet Meise sich selbst auf dem Akkordeon. Produziert hat Thies Mynther, als Gastsänger ist unter anderem Dirk von Lowtzow zu hören.

PROTOKOLL: THOMAS HÜBENER
FOTO: © CLOUDS HILL LTD.

Ich bin religiös. Das war ich in verschiedenen Abstufungen schon immer. Ich habe sogar zwei Semester lang Religion auf Lehramt studiert. Ich bin katholisch getauft und irgendwann als Teenager sehr wütend ausgetreten. Als erwachsener Mensch bin ich dann wieder eingetreten, auch wenn die Gründe für meinen vorherigen Austritt nicht verschwunden waren. Die katholische Kirche ist homophob und antisemitisch. Ich bin keine zufriedene Katholikin in einem Glauben, der mich warm hält. Für mich gehören aber der Zweifel und der Widerspruch zum Glauben dazu. Die katholische Kirche ist aus meiner Sicht auch so etwas wie eine eingefrorene Kulturgeschichte – inklusive all der schrecklichen Sachen. Aber die negativen Faktoren der Kirche verlieren ja nicht an Wirksamkeit, wenn ich austrete. Sie würden auch so weiterbestehen, nur dass ich dann sagen könnte: »Ich hab damit nichts zu tun.« Und ich finde es produktiver, innerhalb der Kirche eine andere Meinung zu repräsentieren.

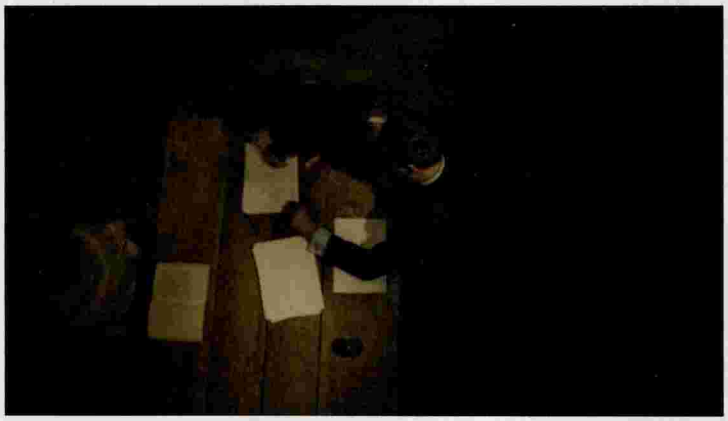
Eine Zeitlang bin ich jeden Sonntag zum Gottesdienst gegangen. Ich habe mir gesagt: »Jetzt mache ich einfach mal alles mit.« Man verrichtet da ja sehr körperliche Dinge: hinknien, sich auf die Brust klopfen. Ich merkte, dass es nicht reicht, sich nur intellektuell mit dem Glauben auseinanderzusetzen. Die Platte ist auch ein Ergebnis davon. Sie war nicht geplant. Ich habe die Lieder in der Kirche gehört. Bei Zeilen wie »Dann ist Sterben uns Gewinn« oder »Wasch mich rein in Jesu Blut« erstaunte mich ihr Fundamentalismus. Mir gefiel es, dass sich im katholischen Gesangsbuch so abgründige Seiten auftaten, die wir sonst gern auf andere Religionen projizieren. Plötzlich entdeckte ich, dass es in den offiziellen Kirchenliedern diese fast schon sadistischen Passagen gibt, aber auch Liebeslyrik. Vor zwei Jahren lernte ich junge Nonnen kennen, und ich war überrascht, wie sie von Gott redeten, als seien sie verliebt. Mir hat diese Erfahrung bei der Aufnahme der Lieder sehr geholfen.

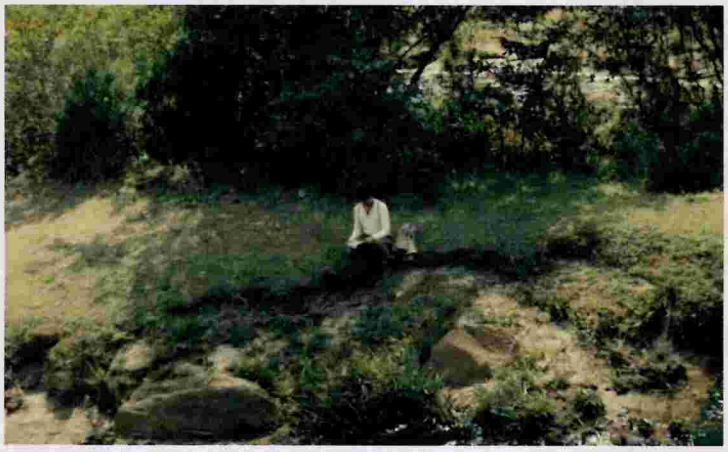
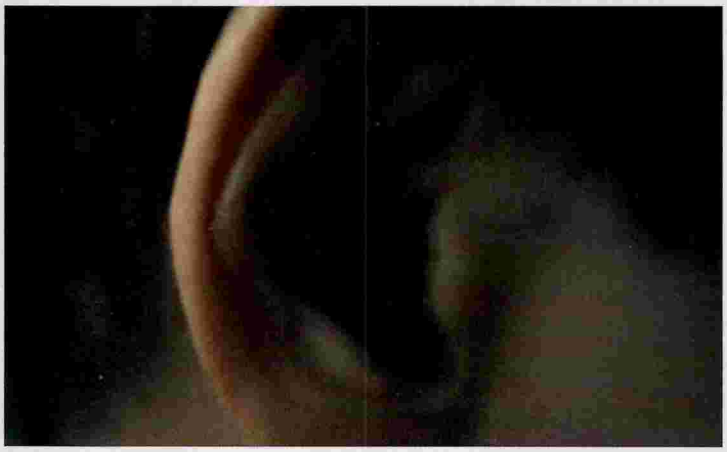
Ich habe mir immer jene Person, die den Text singt, genau vorgestellt. Dabei konnte ich eigene Glaubenserfahrungen als Empfindungsfragmente einspeisen und sie gewissermaßen in den Liedern in eine Länge ziehen, für die mein eigener Glaube allein nicht ausgereicht hätte. Vielleicht singe ich die Stücke im Gegensatz zu ihrer ursprünglichen kollektiven Vortragsweise durch die Gemeinde auch deshalb als Einzelne, weil ich mit dem Gemeinschaftsleben der Kirche wohl das größte Problem habe. Ich fühle mich eher zu jenen Gläubigen in Klausur, jenen mönchisch Lebenden hingezogen. Natürlich geht es auch darum, die Lieder purer und ihre Texte verständlicher zu machen. Zudem ist es eben meine ganz persönliche Auseinandersetzung mit dem Glauben.

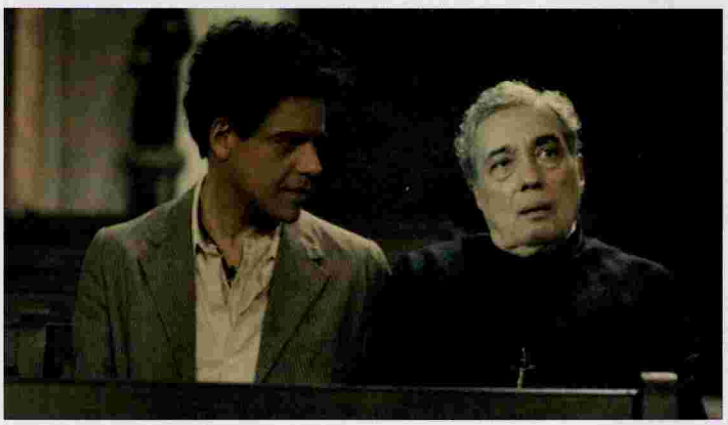
Die mystische Lyrik, wie sie beispielsweise ein Angelus Silesius verfasst hat, von dem zwei Texte auf meinem Album enthalten sind, ist für mich ein wichtiger Zugang zum Katholizismus. Daneben spielt auch seine Bereitschaft eine Rolle, einen gewissen Anteil an Magie nicht auszuschließen. Beim Abendmahl im katholischen Gottesdienst ist zum Beispiel ganz klar, dass sich da wirklich etwas verwandelt und es nicht nur wie bei den Protestanten um Symbolik geht. Deswegen muss man ja auch die Brotreste immer zurück in den Tabernakel bringen, da das ja der Leib Christi ist. Zum Jenseits mache ich mir jedoch keine Gedanken. Das Leben findet hier statt, mehr kann ich nicht wissen. Ich möchte aber nicht ausschließen, was im 1. Korintherbrief geschrieben steht: »Wir sehen jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, wie ich erkannt bin.«

Alle Leute, die an meiner Platte mitgewirkt haben, sind Atheisten. Daher habe ich allen gesagt, dass sie sich gut überlegen sollen, ob sie an diesem Projekt wirklich mitarbeiten wollen. Dass ausgerechnet Dirk »Halleluja, Jesus lebt« singt, hat uns beide extrem amüsiert, ebenso die Frage, ob mein Album zu mehr Kirchenein- oder -austritten führt.

Michaela Meise »Preis dem Todesüberwinder«
(Clouds Hill / Cargo) 11.02.11





Stills aus »Chico Xavier«

DIE PERFORIERTE TRANSZENDENZ

Neue Filme aus Brasilien, Finnland und den USA zeigen: Wenn beim Übergang vom Leben zum Tod etwas schiefgelaufen ist, vermittelt kein Medium so glaubhaft ins Jenseits wie das Kino.

TEXT: GEORG SEESSLEN **STILLS**: © LEREBY PRODUCTIONS

Das Kino, sagt man, sei ein Fall von leichter Metaphysik. Es gelingt den Bewegungsbildern ebenso selten, im reinen Diesseits von Subjekt und Geschichte zu verweilen, wie es ihnen gelingt, ernsthaft transzendent zu werden. Lieber wandert man ein wenig hin und her und öffnet die Pforten zum Jenseits ein wenig, manchmal die zum Himmel, meistens die zur Hölle. Daher kann jemand wie Jean Cocteau behaupten, Kino sei die Kunst, den Menschen beim Sterben zuzuschauen. Nicht nur, weil in seiner melancholischen Weltsicht das ganze Leben sowieso nur ein langes Sterben ist (»jede Sekunde verletzt, die letzte tötet«), sondern vor allem, weil es nirgendwo so glaubhafte Gespenster gibt wie im Kino. Genauer gesagt sind Gespenster im Kino so glaubhaft, dass wir immer mühsam erklären müssen, bei welchem der auftretenden Menschen es sich nicht um ein Gespenst handelt. Möglicherweise ist das Kino ja das Medium der Gespenster im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Endlose Verhandlungen nicht zu Ende Gestorbener.

Weil uns die letztliche Ungewissheit, wo und wie das Leben ›wirklich‹ aufhört, mit so viel Faszination wie Grauen erfüllt, müssen die Lebenden und die Toten sich miteinander versöhnen, damit die Lebenden wieder leben und die Toten zu Ende sterben können. Man kann sich dazu einen Fantasieraum schaffen, das Kino zum Beispiel, oder die spiritistische Sitzung oder eine Verbindung von beidem. So helfen beispielsweise in den ›White Fantasy‹-Filmen freundliche Gespenster, die vom Himmel noch einmal einen Urlaub bekamen, ihren eigenen Hinterbliebenen, einen zweiten, friedvolleren Abschied zu nehmen und ihr weiteres Leben in den Griff zu bekommen. Die kollektive Anfälligkeit für solche ›weißen‹ Abschieds- und Gespensterfilme hängt natürlich mit Krisen- und Gewalterfahrungen zusammen. So erlebten wir die Blüte der ›White Fantasies‹ in den vierziger Jahren während des Zweiten Weltkriegs, und der Überraschungserfolg »Ghost – Nachricht von Sam« (1990) fiel in eine Zeit, in der sich New York im informellen Bürgerkrieg der Straßenkriminalität befand. Vermutlich hängt auch der derzeitige kleine Boom an Filmen mit den Motiven Spiritualismus und ›Gesprächen mit den Toten‹ mit einer Krisenerfahrung zusammen.

Zwischen der Rückkehr ins Leben und dem endgültigen Sterben ist ein zweiter Fantasieraum entstanden, der sich nicht symbolisch behauptet, sondern als ›realistisch‹ drastische Existenz zwischen Leben und Tod. Von dieser Existenz ist nicht so eindeutig auszumachen, ob sie dem Strafgericht von Rachegeistern oder der Versöhnung mit jenen Gestorbenen dient, die auf Erden noch was zu erledigen oder klarzustellen haben. Hier begegnen sich der mythische Raum der Versöhnung, der magische Raum des Spiritualismus und der medizinische Raum der Ungewissheit. Es entsteht: ein Raum der Ambiguität.

Von Clint Eastwood, einem der letzten großen Geschichtenerzähler Hollywoods, hätte man wohl nicht unbedingt einen Film über die Fähigkeit von Menschen erwartet, in diesen ambigen Raum zwischen Leben und Tod vorzudringen. Doch »Hereafter« macht genau das und benutzt die ›spiritistische‹ Fähigkeit seines Protagonisten weder als Zeichen noch als Lösung. Nach einer Operation ist sie einfach da, diese Präsenz der Toten in dem Augenblick, in dem George (Matt Damon) einen anderen Menschen berührt. Zunächst nutzt er die Fähigkeit, Botschaften aus dem Reich der Toten zu übermitteln, um damit Geld zu verdienen, inzwischen ist sie für ihn aber nur noch ein Fluch, der den Menschen zumutet, mehr voneinander zu erfahren, als ihnen guttut.

Eastwood benutzt den spiritualistischen Jenseitsblick schon hier vollkommen anders als die Versöhnungsfantasie der ›White Fantasy‹ und die Rachefantasie der Gespensterfilme. Die kurzzeitige Öffnung der Pforten zwischen den Lebenden und den Toten hat keinen Wert in sich – was da aus dem Jenseits kommt, ist ein Wissen, das nicht weniger chaotisch ist als das Leben im Hier und Jetzt.

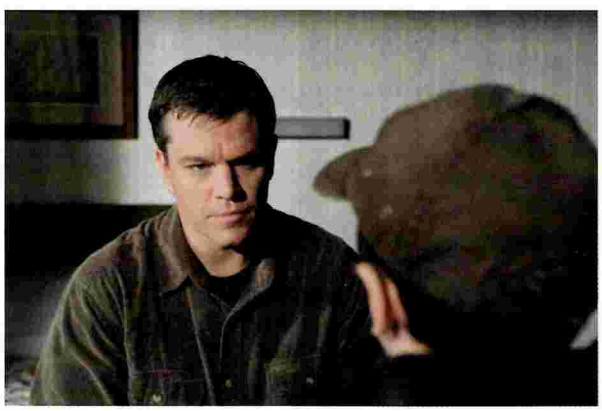
Im Laufe des Films trifft George, man könnte wohl sagen: ein wenig konstruiert, in London auf Marie (Cécile De France), eine französische TV-Journalistin, die während einer Urlaubsreise einem Tsunami zum Opfer gefallen war, aber wiederbelebt werden konnte und daraufhin ein Buch über Nahtoderfahrungen geschrieben hat. Hinzu kommt der vielleicht elfjährige Marcus (Frankie McLaren), der ein Medium sucht, das ihm Kontakt zu seinem verstorbenen Zwillingsbruder herstellen kann, bisher aber nur auf Scharlatane und Spinner gestoßen ist. Es folgt ein zweifaches Happy End, das man als ein Zugeständnis an den Mainstream oder

wenigstens als allzu zärtliche Trostgeste gegenüber Menschen ansehen könnte, denen der Film einiges an Schmerz und Versagung zugemutet hat. Aber Eastwood hat ein paar Widerhaken eingebaut: Nach hartnäckiger Verfolgung erklärt sich George bereit, den Kontakt mit Marcus' verstorbenem Bruder herzustellen. Die Botschaft aus dem Jenseits lautet Loslassen, Abschied nehmen, die Mütze, das Fetisch-Objekt als Reliquie des Toten vom Kopf nehmen. Aber zu schnell, zu vage bleibt die Begegnung, Marcus ist immer noch verzweifelt. George unternimmt einen zweiten Anlauf, es kommt zu einem letzten Angebot der Versöhnung und des Trostes. Ist es ›echt‹ oder hat George diese zweite Kommunikation nicht einfach für den Jungen erfunden? So wie dieses erste Happy End möglicherweise nur eine Chimäre war, geht das zweite nicht über ein Versprechen hinaus, dafür wohl mit einem Verlust einher: Als George Marie berührt, geschieht nichts. Kein Jenseits mehr. Möglicherweise ist George durch die Liebe von seiner Gabe als Fluch geheilt. Vorerst wird man einen Kaffee miteinander trinken.

Spiritisten, Clint Eastwood erledigt das in ein paar Minuten, sind zu neunzig Prozent windige Betrüger, Volltrottel, eitle Selbstdarsteller, Psychopathen oder aber, wie in den deutschen »Mabuse«-Filmen, kriminelle Verschwörer. Bleibt ein Rest. Wir könnten sie als ›seltsame Heilige‹ oder, anders gesagt, als Symptom begreifen. Wie Chico Xavier in Brasilien.

Francisco Candido Xavier, genannt Chico, war das bekannteste spiritistische Medium in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts; der Ruhm des 1910 geborenen Brasilianers basierte auf zwei ungewöhnlichen Umständen. Zum einen bestimmte er die Einnahmen seiner Praxis und seiner mehr als 400 Bücher fast gänzlich für wohltätige Zwecke, zum anderen kam es zu einer wohl einmaligen Gerichtsverhandlung, in der seine Fähigkeit, Schreib-Medium verstorbener Menschen zu sein, ausschlaggebend für das Urteil wurde. (Eine andere Perforation zum Realen.) Chico Xavier war 1981 und 1982 für den Friedensnobelpreis nominiert und wurde im Jahr seines Todes, 2002, in den Kreis der »wichtigsten Personen der brasilianischen Geschichte« gewählt.

Der Film »Chico Xavier« von Daniel Filho, der Überraschungserfolg der zurückliegenden brasilianischen Kinosaison, erzählt Xaviers Leben fast im Stil einer Heiligenlegende. Der junge Chico (gespielt von Matheus Costa) wächst in einem Dorf in Minas Gerais unter armseligen Verhältnissen auf. Früh hat er seine Mutter verloren und heftig muss er unter der neuen Frau im Haus leiden, die ihn schlägt, beschimpft und mit Gabeln traktiert. Auf dem Friedhof findet er Trost und Ermutigung im Zwiegespräch mit seiner schönen, zärtlichen Mutter. Ein freundlicher aber auch zornig-ratloser Priester versucht ihn von seinen Stimmen und seinen Begegnungen mit den Toten zu befreien: dahinter könne nur der Teufel stecken. Chico macht das keine Angst. Er findet eine zweite Mutter, fast liebt er sie so sehr wie die erste, und auch sie stirbt bald. Der Verlust zweier Mütter ist die Leidensspur seines Lebens, immer wieder wird er darauf zurückkommen, seine Fähigkeiten und seine Absichten darauf beziehen, wenn er Epileptiker heilt und unermüdlich in Trance Brief-Botschaften aus dem Reich der Toten übermittelt, im Auftrag seines sehr persönlichen Geistes namens Emmanuel. Das Verhältnis zu seiner diesseitigen Familie bleibt schwierig, zugleich wächst Xaviers Ruhm. Sogar über die Grenzen Brasiliens hinaus wird er bekannt und dank seiner Mischung aus Naivität und leichten, im Alter zunehmend schrulligen Anfällen von Eitelkeit zum Medienstar.



Stills aus »Hereafter – Das Leben danach«

ALLE DIESE FILME HANDELN VON DER SCHULD DER LEBENDEN GEGENÜBER DEN TOTEN – WAR ES FRÜHER NICHT GANZ ANDERS?

Chico Xavier ist ein Symptom, keine Lösung. Der Film lässt genügend Spielraum für Skepsis und Distanz (einmal spuckt ihm eine Frau sogar ins Gesicht, weil sie erkannt hat, dass der Brief, der Xavier aus dem Jenseits diktiert wurde, unmöglich von ihrem Sohn stammen kann). Wie der 80-jährige Eastwood enthält sich auch der nur sieben Jahre jüngere Daniel Filho der Bewertung; der Regisseur – einer der großen Geschichtenerzähler Südamerikas, verantwortlich für heimische Telenovelas und als Produzent auch für internationale Kinoerfolge wie »City of God« – interessiert sich weniger für die Fähigkeiten als für den Menschen, der sie hat. Am Ende steht der berühmte Prozess: Ein zu Tode gekommener Junge lässt Xavier (mittlerweile gespielt von Nelson Xavier) einen Brief schreiben, in dem er seinen Freund, der nun vor Gericht steht, entlastet. Es war ein Unfall, kein Mord. Der eigentlich atheistische Vater bekundet in einer stockenden Rede vor Gericht, wider alle seine Überzeugungen an den Brief zu glauben – er hat die Handschrift seines Sohnes eindeutig erkannt. Es kommt zum Freispruch, einmal mehr zu einem versöhnenden, liebevollen Abschied.

Vielleicht ist die Hölle, sagt ein junger russischer Offizier im finnischen Film »Sauna«, kein Feuer-Platz für Reinigung und Läuterung, sondern »Zeit und Ort hinter dem Rücken Gottes«. Dann sähe sie möglicherweise ähnlich aus wie in dem Film das Sumpfgebiet, das finnische und russische Soldaten im Jahr 1595 nach 25-jährigem Krieg durchmessen, um die neue Grenze zwischen beiden Reichen zu ziehen. Die Brüder Knut und Eerik (Tommi Eronen und Ville Virtanen) gehören zu der beauftragten Kommission, aber sie werden ihr Ziel nie erreichen. Schon im Krieg hatten sie schwere Schuld auf sich geladen, aber dann überließen sie ein junges Mädchen fahrlässig einem grausamen Tod, und ihr Geist ist es, der sie nun verfolgt: ein Körper, aus dem ein endloser Strom von Schmutz fließt. An einem Ort in diesem Sumpf

liegt ein Gebäude, das wahrscheinlich eine Sauna ist, ein Ort, an dem man sich von seinen Sünden reinwaschen kann. Doch nicht Vergebung ist es, was sie finden an diesem Ort hinter dem Rücken Gottes.

Wie »Hereafter« und wie »Chico Xavier« – und natürlich auch ganz anders – kehrt dieser archaische Endzeitfilm die Regeln der Fantasien von Versöhnung und Zu-Ende-Sterben um, ohne in bloße Horrorbilder zu versinken, die ja ihrerseits negative Katharsis versprechen. Der Dreck, der hier so drastisch und buchstäblich aus den Menschen dringt, ist der Reinigung nicht zugänglich, ganze Städte und Reiche wurden, wie der russische Offizier am Anfang erzählt, aus diesem sonderbaren Material errichtet. Der Dreck quillt aus den Augen, Knuts Sehschwäche, die er durch eine vom Bruder erhaltene Brille zu mildern versucht, ist nur eine Vorahnung davon. Chico Xavier trägt meistens eine Sonnenbrille, leidet an grauem Star, der durch seine schonungslose Arbeit an den seinem Geist Emmanuel versprochenen Büchern schlimmer wird. George in »Hereafter« wird nach seiner Operation durch eine Maske am Sehen gehindert, um seinen Geschmack wieder zu entwickeln; die Augen des Tsunami-Opfers unter Wasser sind weit geöffnet.

Es geht, mit anderen Worten, nicht zuletzt um das Sehen und die Sichtbarkeit. Und als Symptom ist dieses andere (immer auch leidende) Sehen keine erlösende Transzendenz, sondern nur Verstärkung. So ist nur allzu offensichtlich, wie sehr ein Chico Xavier – der sich selbst immer als christlich verstand und im Bordell wie im Fernsehstudio die Menschen dazu anleitet, mit ihm das Gebet zu sprechen, das seine Mutter ihn lehrte – nur an den Bruchstellen der Sinnsysteme Volk, Kirche, Staat, Medien etc. entstehen und wirken kann. Alle diese Filme handeln von der Schuld der Lebenden gegenüber den Toten (war es nicht ein halbes Jahrhundert zuvor noch ganz anders?); manche Menschen mögen die Stimmen der Versöhnung und Vergebung hören, ob als Gabe oder als Fluch. In erster Linie schärft sich dabei das Bild der Realität, nicht das der Transzendenz. So kann man zum Beispiel »Hereafter« als Film über die Brutalisierung der Arbeit (in der Zuckerfabrik wie im Fernsehstudio) und das Versagen sozialer Systeme ansehen, »Chico Xavier« als eine Geschichte Brasiliens von der Peripherie her gesehen, und »Sauna« als Dekonstruktion des Kriegerischen, ausgeführt an einem, von dem erkannt wurde, dass er den Frieden nicht ertragen kann. Auch handeln alle drei Filme von einer Ungleichung von Wissen und Liebe. Und sie sind erfüllt von einer Sehnsucht danach, den sinnlosen, unzeitigen, verräterischen, unnatürlichen und unheroischen Tod als Normalfall zu überwinden. Religion und Anti-Religion in einem.

»Hereafter – Das Leben danach«
USA 2010. Regie: Clint Eastwood.
Mit Matt Damon, Cécile de France, George McLaren, Frankie McLaren u.a.
128 Minuten (Warner) Kinostart: 27.01.11

»Chico Xavier«
Brasilien 2009. Regie: Daniel Filho.
Mit Nelson Xavier, Ângelo Antônio, Matheus Costa u.a.
124 Minuten, die deutsche Erstaufführung fand
Anfang Dezember 2010 auf dem Première
Brasil Festival in Berlin statt,
DVD (Lereby - Import) November 2010

»Sauna«
Finnland 2008. Regie: Antti-Jussi Annila.
Mit Ville Virtanen, Tommi Eronen, Viktor Klimenko u.a.
85 Minuten,
DVD (WVG Medien) 25.06.10

»KEINE ANTWORTEN, KEINE ERKLÄRUNGEN«

INTERVIEW MIT DANIEL FILHO

Der 1937 geborene Daniel Filho ist als Produzent, Autor, Regisseur und langjähriger Direktor des TV-Konzerns Globo eine der prägendsten Gestalten der brasilianischen Medienlandschaft. In seinem Kassenschlager »Chico Xavier« übermittelt ein Medium handschriftliche Nachrichten aus dem Jenseits. Filho hat unsere Fragen per E-Mail beantwortet.

INTERVIEW: RALF KRÄMER
FOTO: © LEREBY PRODUCTIONS / IQUE ESTEVEZ

Warum war Ihr Film »Chico Xavier« in Brasilien so erfolgreich?

Ich schätze, die Leute haben sich einfach für die Geschichte eines Mannes interessiert, der sein Leben lang nur das Gute ausgestrahlt hat. Wir hatten mit etwa zwei Millionen Zuschauern gerechnet. Es wurden schließlich drei. Aber wenn ich selbst einen Film mache, geht es mir weniger darum, ein möglichst großes Publikum zu erreichen. Ich mache nur Filme, die ich selber gerne sehen würde.

Kannten Sie den echten Chico Xavier?

Ich habe ihn ein Mal getroffen, aber ich hatte keinerlei Beziehung zu ihm. 2004 hatte die Firma Downtown Filmes die Rechte an der Biografie »As Vidas de Chico Xavier« von Marcel Souto Maior gekauft. Ich kam als Produzent zu dem Projekt, weil ich Xavier als Person und alle Geschichten um ihn herum faszinierend finde. Wir haben dann vier Regisseuren den Film angeboten, aber alle lehnten ab. Schließlich schien es mir eine interessante Herausforderung zu sein, diesen Film selbst zu machen, obwohl ich an das, wovon er erzählt, nicht glaube.

Haben Sie eine Erklärung für Xaviers Psychografie? Wenn er seine Botschaften aus dem Jenseits aufschreibt, sieht er eigentlich auch nicht anders aus, als ein ›inspirierter Künstler im Schaffensrausch‹.

Jeder Mensch ist auf die eine oder andere Weise begabt. Chico Xavier war sich seiner Gabe absolut sicher und nutzte sie nur für ›gute Zwecke‹. Ich glaube an diese Begabung, aber ich glaube nicht, dass seine Psychografie wirklich etwas mit Geistern zu tun hatte. Ich kann sie mir allerdings auch nicht erklären.

Gab es zu Xaviers Lebzeiten Versuche, seine Begabung wissenschaftlich zu erklären?

Glaube braucht keine Antworten und keine Erklärungen. Aber schon zu Xaviers Lebzeiten haben viele seine Auftritte für billiges Schmierentheater gehalten. Abgesehen von der sichtbaren Präsenz seines ›persönlichen Geistes‹ Emmanuel ist die ganze Geschichte unseres Films jedoch belegt.

Wer macht sich in Brasillien eher zum Gespött: derjenige, der an eine Geisterwelt glaubt, oder derjenige, der sie leugnet?

Keiner von beiden.

Glauben Sie selbst an ein Jenseits?

Nein. Ich bin Atheist. Aber es ist bewiesen, dass von Wäldern, dem Meer, von Bergen und auch von Menschen Energien ausgehen. Schwingungen. Das zeigt, das wir alle Teil des Universums sind und unseren Planeten entsprechend zu respektieren haben. An diesen ›god‹, den wir alle gemeinsam repräsentieren, an den glaube ich. Und wie sie sehen, schreibe ich das Wort ›god‹ nicht in Großbuchstaben!

»DER GEIST SUCHT EINE HEIMAT«

HANS RICHARD BRITTNACHER ÜBER DAS JENSEITS IM DIESSEITS

»Den Teufel im Leib«, »Gespenstertreiben im Rotlicht«: Schon die Titel aus Hans R. Brittnachers Werkverzeichnis laden zu Reflexionen über das Jenseits. Wohl nicht von ungefähr wurde der 59-jährige Horror-Spezialist am 21. Dezember, in der traditionell längsten Nacht des Jahres, geboren. Wir trafen Brittnacher an der Berliner Freien Universität, wo er eine Professur für Neuere Deutsche Literatur innehält.

INTERVIEW: JAN KEDVES UND RALF KRÄMER **BILD:** PRIVAT

Professor Brittnacher, warum unterscheiden wir zwischen dem Dies- und dem Jenseits?

Weil der Mensch ein psycho-physisches Doppelwesen ist. Wir sind Körper, und wir sind Geist. Dass der Körper mit dem Tod vergeht, diese Lektion haben wir von der Biologie gelernt. Aber was wird aus dem Geist? Wir wollen, dass er bleibt, und deswegen braucht er eine Heimat. Dafür nehmen wir wohl dieses Jenseits an.

Der Tod ist also eine narzisstische Kränkung, und das Jenseits ist eine narzisstische Konstruktion?

So könnte man sagen. Das Skandalöse am Tod wird überspielt, wenn man sich vorstellt, es gäbe ein Jenseits, aus dem man Tote herbeizitieren kann. Im 18. Jahrhundert sprach man ja vom ›Zitieren‹, man hat Geister herbeizitiert, das heißt, man übt Gewalt über sie aus. Das ist natürlich auch eine narzisstische Anmaßung, eine Bagatellisierung des Todes.

Gespenster- und Spuk-Geschichten profitieren allerdings eher von der Umkehrung: Das Jenseits übt Macht auf uns aus.

Beides gehört zusammen. Das, was ermöglicht, den Schrecken zu bannen, ihm ein Gesicht zu geben, ist gleichzeitig das, was diesem Schrecken möglicherweise auch seine besondere Bedeutung verleiht. Literaturhistorisch gesprochen gibt es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Hochzeit des Schauerromans. Edmund Burke, ein englischer Moralphilosoph, formulierte dazu gewissermaßen die Gattungspoetik. In »A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful«, einem Text über das Erhabene, schreibt er: »Der Tod ist der König der Schrecken.« Es gibt nichts Schrecklicheres für unsere Einbildungskraft als die Vorstellung, dem Tod zu begegnen. Und als gattungspoetische Devise funktioniert das dann auch in diesen ganzen Geschichten von verfallenen Schlössern – ›toten‹ Bauwerken, in denen Gespenster heulen und die Lebenden in Angst und Schrecken versetzen. In der europäischen Aufklärung gibt es allerdings zur selben Zeit auch die Tendenz der Empfindsamkeit und mit ihr die Vorstellung, dass die Abgestorbenen auf freundlichere Weise wiederkehren – dass sie sich mit den Hinterbliebenen in eine Laube setzen und tröstend den Arm um sie legen.

Wenn wir heute also eine Häufung von popkulturellen Erzeugnissen beobachten, die sich auf verschiedene Weisen mit dem Jenseits beschäftigen, hat sich dann die empfindsame Aufklärung als Common Sense durchgesetzt?

Im Grunde ja. Dass so ein Hype immer mal wiederkommt, hat natürlich in erster Linie damit zu tun, dass der Tod immer noch das große Geheimnis ist. Nun haben wir aber aktuell die Situation, dass der Tod scheinbar an Boden verliert: Die rasante Entwicklung der biotechnologischen Forschung und der Prothetik stellt uns schon heute in Aussicht, dass wir bald sehr viel länger leben werden und es auch nur noch eine Frage der Zeit sei, bis wir gar nicht mehr sterben müssen. Und man fängt eben an, über Dinge nachzudenken, wenn sie einem abhanden kommen.

Sprang parallel zu wissenschaftlichen Neuerungen stets die spirituelle Konjunktur an?

Zum einen ist so ein Hype immer sozialpsychologisch gekoppelt an Krisenerfahrungen. In dem Ausmaß, in dem solche Krisenerfahrungen zunehmen, nimmt auch ein Bedürfnis nach Sinngebung zu. Heute wäre solch eine Erfahrung wahrscheinlich ›9/11‹ und das verstärkte Aufkommen des islamischen Fundamentalismus. Zum anderen lässt sich in der Tat immer auch ein Gleichschritt mit wissenschaftlichen Entwicklungen beobachten. Der Boom von Okkultismus und Spiritismus um 1910 und 1920 – als es allein in Berlin über 500 spiritistische Gesellschaften gab – lief in etwa parallel zur Entdeckung der Röntgenstrahlen. Damit schien sozusagen der wissenschaftliche Nachweis erbracht, dass manche Kräfte zwar

nicht sichtbar, aber gleichwohl da sind. Das war ein richtiges Durchatmen für die, die gesagt haben: Wir wussten immer schon, dass es Geister gibt.

Da drängen sich Parallelen zur digitalen Evolution auf – und zu den Geisterwelten, die sie zu schaffen ermöglicht. Wie ist es beispielsweise zu deuten, dass sich ein Filmproduzent wie George Lucas die Filmrechte an verstorbenen Stars gesichert haben soll, um mit ihnen digital neue Filme zu produzieren?

Irgendwie ist das ja eine bizarre Vorstellung, dass man jemanden, der tot ist, elektronisch konserviert und dann wieder mitspielen lässt, wieder aufruft. Das ist sicherlich ein neuer Spiritismus, der durch die Entwicklung der Medien möglich wird. Aber James Dean oder Marilyn Monroe wieder zum Leben zu erwecken...

Sie würden das als Spiritismus bezeichnen?

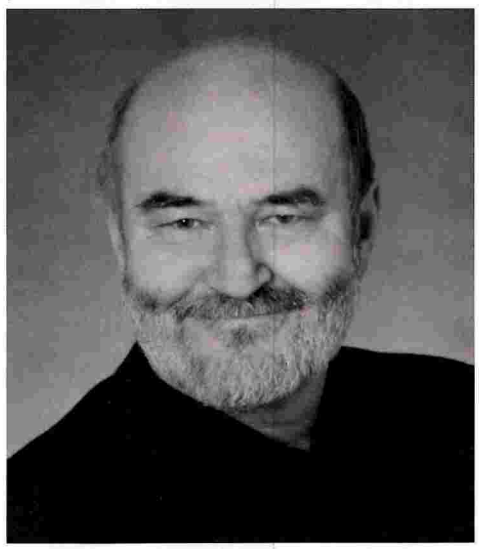
Das ist eine Form von Spiritismus, sicher. Man foppt die Welt, man foppt das Leben. Wie es auch im Internet möglich ist, inszeniert man etwas, das nicht da ist. Ich verstehe, dass es ein enorm reizvoller Gedanke ist, ein bisschen Gott zu spielen und wie der Spiritist Gewalt über etwas auszuüben, was ihm eigentlich keine Gewalt über sich zugesteht. Aber es kommt uns nicht zu, mit dem, was uns von Marilyn Monroe geblieben ist, so umzugehen, dass wir sie in einer neuen Screwball-Komödie irgendetwas tun lassen.

In der Musik gibt es einen ähnlichen Trend. Einerseits kommen Musiker, die längst tot sind, weiter zum Einsatz, in Form von Samples, sie werden also ›herbeizitiert‹.

Das ist – mit Elias Canetti gedacht – eine friedliche Form des Überlebens, die von diesem grauenhaften Vorwurf »Ich triumphiere über den, der gestorben ist« ausgenommen ist. Hier geht es um ein Überleben im dichterischen Nachruhm. Das gilt vice versa natürlich auch für die Musik. Wenn jemand einen Song macht, in dem ein Stück Michael Jackson vorkommt, dann lebt Michael Jackson darin fort, ohne dass er dabei mit dem Künstler in einem Wettbewerb um das Leben tritt. Darin liegt eher etwas Friedliches.

Andererseits beginnt demnächst Michael Jacksons »The Immortal World Tour« in Las Vegas, wo der verstorbene Popkönig auf gespenstische Weise aus verschiedenen Medien, Gesangsspuren und Videoaufnahmen digital neu zusammengesetzt wird.

Das wird sicher einen enormen Zulauf haben. Hier zeigt sich deutlich, dass für unsere ästhetische Wahrnehmung so selbstverständliche Konzepte wie ›Original‹ oder ›Authentizität‹ immer fraglicher werden. Und das eben nicht aus Akten irgendwelcher voluntaristischer Bosheit heraus, sondern weil die Entwicklung der Medien ein großes Fragezeichen hinter das setzt, was wir lange Zeit als selbstverständlich hingenommen haben.



»DIE ENTWICKLUNG DER MEDIEN ERLAUBT EIN IMMER BUNTERES AUSMALEN VON PARALLELWELTEN«

Die Entwicklung der Medien ist es auch, die das immer genauere Ausmalen von Horror- und Fantasy-Welten erlaubt.

Ja, früher hatten Gespensterfilme immer etwas Vernuscheltes und Schlierenhaftes. Erst in neueren Filmen setzt sich die Ästhetik der Fantasy durch, Parallelwelt-Konstruktionen in prachtvollen Farben. Dort erscheint das Jenseits nicht mehr in den bekannten schmutzigen Ockertönen oder in bloßem Schwarz-Weiß, sondern fast als tropische Welt mit leicht veränderten Naturgesetzen. Das ist eine Entwicklung, die erst seit den letzten zehn bis fünfzehn Jahren existiert. Bis dahin gehörte zum Spiritismus ästhetisch immer das Anrüchige.

Woher kam dieses Anrüchige, Unsaubere?

Das hatte wohl mit moralischen Einwänden zu tun – und lässt mich an Thomas Mann denken. Er hat um 1920 im Haus des Baron Albert von Schrenck-Notzing – das war damals einer der großen Spiritisten in München – mehrere spiritistische Sitzungen beobachtet und protokolliert. Und er kam dabei zu dem Schluss, dass es dabei völlig mit rechten Dingen zuging. Ihm war das dennoch zutiefst zuwider, weil er darin etwas Widernatürliches sah. Also die Art und Weise, wie dort ein Medium eine ektoplastische Form hervorpresste – das war für ihn ein widernatürlicher Gebärakt, der ihn fatal an Homosexualität erinnerte, die er – als selbst Homosexueller – ja sozusagen aus seinem Leben herausgeleugnet hat. Deshalb war ihm das zutiefst suspekt; er schilderte dann im »Zauberberg« exakt diese Szene. Und wenn er später beschreibt, wie er einen Film im Kino sieht, dann tut er das auf dieselbe Art und Weise, wie er über die spiritistische Sitzung geschrieben hat. Das sind gejagte Vorgänge voller Pracht und Nacktheit, schlüpfrig, widerlich.

Die Beschäftigung mit dem Jenseits sagt also doch weit mehr über denjenigen aus, der ins Jenseits blickt, als über das Jenseits selbst?

Und mehr über die Welt, in der dieser Jenseitsschauer lebt – kein Zweifel.

Haben die großen Kirchen Recht, wenn sie im wachsenden Kult um Magie und Zauberei, nicht zuletzt durch den Erfolg von Harry Potter, eine Konkurrenz wittern? Wäre der nächste Schritt eine Fantasy-Kirche, in der man sich organisiert?

Die gibt es ja schon. Ich habe unlängst Gespräche mit einem Kollegen aus Afrika geführt, der mir erzählte, dass in Afrika Formen des Glaubens möglich sind, in denen sich heidnische, animistische Praktiken mit den christlichen verschränken. Sie werden von der offiziellen Kirche geduldet. Der nächste Papst wird ja mit größter Wahrscheinlichkeit ein Afrikaner werden, weil es in Afrika mittlerweile die meisten Katholiken gibt. Und schon ist man bereit, eine Religion zuzulassen, die sehr viel elastischer ist. Der jetzige Papst klopft noch so fest wie möglich auf die klassischen Glaubensinhalte, weil er sieht: Lange wird sich das nicht mehr halten lassen. Aus demselben Grund hat noch in den achtziger Jahren, also etwa zu Beginn unseres digitalen Zeitalters, Papst Johannes Paul II. das Dogma von der leibhaftigen Existenz des Teufels erneuert.

Glauben Sie an ein Jenseits?

Nein. Ich bedauere das manchmal, aber es will mir einfach nicht gelingen.

NACHMIETER IM ANTIKEN SOUTERRAIN

NEUE UND ALTE REISEFÜHRER INS JENSEITS

»Am Anfang war das Wort«, sagt die Heilige Schrift. Wo sie Recht hat, hat sie Recht – zumindest, wenn man aus den Jahrtausende alten Überlieferungen schlussfolgert, dass der Mensch sich nirgendwo so intensiv und weitschweifig mit dem Jenseits auseinandergesetzt hat wie auf Schrifttafeln, Papyrusrollen oder in Taschenbüchern. Wo die Bibel allerdings in ihrem religiös motivierten Tunnelblick an Grenzen stößt, beginnt die Literatur. Auch in diesem Frühjahr wirft sie – mit Büchern von Ulrich Horstmann, Aleister Crowley und Jack Kerouac – unerschrockene Blicke ins Schattenreich, beziehungsweise Nirwana.

TEXT: THOMAS HÜBENER **BILDER**: PAUL LAFFOLEY

Ulrich Horstmann sorgte 1983 mit »Das Untier«, einem schwarzseherischen philosophischen Aufruf zur Apokalypse, für Entsetzen unter Friedensforschern und Gutmeinenden. Wie man auch jetzt wieder sehen kann, ist der umtriebige Anglistikprofessor und Belletrist aus Gießen seinen um Tod, Melancholie und Schöpfungskritik kreisenden Lebensthemen seither treu geblieben. Mit seinem neuen Buch »Schattenspiele. Eine Lesereise ins Jenseits der Dichter« legt er eine klug kommentierte Anthologie über dichterische Jenseitsentwürfe vor. Der Schwerpunkt liegt dabei weniger auf einer Sichtung des Außerweltlichen im Spiegel der Literatur. Horstmann interessiert sich stärker dafür, wie die poetisch gestaltete Unterwelt zum Ort dichterischer (Selbst-)Begegnungen wird. Dennoch kommt er in »Schattenspiele« nicht umhin, an den Beginn seines Streifzuges durch Texte 23 verschiedener Autoren eine Jenseitserkundung zu stellen, in der wir keinem einzigen Dichter begegnen – weder anderen noch der Persona des Schriftstellers selbst: Die Rede ist von der einflussreichen Mutter aller abendländischen Unterweltsreisen, dem elften Gesang der homerischen »Odyssee« (8. Jhd. v. Chr.). Der aus dem Trojanischen Krieg zurückkehrende Odysseus reist mit dem Schiff zum Hades, um dort den verstorbenen blinden Seher Teiresias um Rat nach der bestmöglichen Heimreise zu fragen. Ihre Drastik gewinnt die Szene dadurch, dass Odysseus einer Herde Schafe die Gurgeln durchschneidet, um mit ihrem Blut eine Grube zu füllen. Wir erkennen: Das Splattergenre ist keine Erfindung der Neuzeit. Das Blut soll die durstigen Schatten der Toten anlocken. Schon bald versammeln sich Greise neben in der Blüte ihrer Jugend dahingerafften Mädchen und gefallenen Kriegern, die noch in ihren blutverkrusteten Rüstungen stecken. Odysseus muss die Untoten mit Waffengewalt vom Bluttrunk abhalten, bis er Teiresias befragen kann.

Das homerische Totenreich ist ein grausiges. Kraftlos und in dämmerndem Halbbewusstsein schweben die wesenlosen Seelen der Abgeschiedenen im lichtlos-dumpfigen Höhlenbereich – und zwar alle, unabhängig davon, ob sie sich irdischer Verfehlungen schuldig gemacht haben oder nicht. Hier zeigt sich die ganze Diesseitsbezogenheit des antiken Griechentums: So schön wie hier kann's im Jenseits gar nicht sein. Im späteren Christentum kehrte sich das Verhältnis zwischen Jen- und Diesseits bekanntlich genau um: Hier hielt man das Erdendasein als vorübergehenden Ort der Bewährung für das zu durchschreitende Jammertal und das ewige Leben im Jenseits für das eigentliche Dasein, in dem dann zusammen mit der Seligkeit der Gottesschau Saus, Braus und die Freuden einer triebfreien Sinnlichkeit erst beginnen.

In Horstmanns chronologisch angelegter Anthologie darf auch der Römer Vergil (70–19 v. Chr.) nicht fehlen: Mehr als ein halbes Jahrtausend nach der »Odyssee« ließ er seinen Helden Aeneas in die Unterwelt hinabsteigen. Ein gravierender Unterschied liegt darin, dass in Vergils römischem Nationalepos an die Stelle der homerischen Gleichmacherei eine moralische Entmischung tritt: Die edlen Seelen dürfen ins Elysium, die sündigen müssen im finsteren Tartaros weilen. Ersteres, in dem auch die »frommen Dichter« Platz

finden, gleicht einem kitschigen Paradies aus sonnendurchfluteten, lieblichen Hainen, in denen sanfte Lautenmusik erklingt und endlose Reigen getanzt werden. Manche der Seelen treiben im Gras auch ein wenig zweckfreien Sport. Jene, die in einem neuen Körper zu inkarnieren bestimmt sind, trinken aus Lethe, dem mythischen Fluss des Vergessens, und gewinnen, so Vergil, »sorgenlösendes Naß und langes Vergessen«. Der alte Verdacht, dass Verblödung, Bewusstlosigkeit und Glück einander phänomenologisch irgendwie nah sind – hier wird er hochliterarisch sinnfällig und beglaubigt. Der Tartaros dagegen ist der von Gewimmer und Wehklagen erfüllte finstere Ort, an dem die Unläuterbaren ein unstetes Schattendasein führen. Kurz: Mit Vergils »Aeneis« hat sich das Jenseits in Himmel und Hölle aufgeteilt. Und auch eine weitere Zumutung ist abgeschwächt: »Homers ›Endlager‹«, stellt Horstmann lakonisch fest, »hat sich in eine Durchgangsstation verwandelt, aus der es, wenn vielleicht auch erst nach langer Läuterung, einen Rückweg ins Leben gibt.« Auf den naheliegenden Abstecher in Dantes »Göttliche Komödie« (1307–1321) verzichtet Horstmann. Dort fände er nicht nur einen illustren Club der antiken toten Dichter. Das Dichter-Ich des Epos wird auch von keinem Geringeren als Vergil persönlich durch die verschiedenen Höllenkreise geführt, bevor es das Purgatorium – die eschatologische Waschanlage für lässliche Sünden – und schließlich das Paradies schauen darf.

ALBERT VON SCHRENCK-NOTZING
Das Medium Stanislawa P. mit einer teleplastischen Form
1913, Silbergelatineabzug
Courtesy: IGPP e.V. Freiburg

DAS JENSEITS WIRD ALS ORT GEZEICHNET, AN DEM SICH DIE NICHTIGKEIT IRDISCHEN FLITTERKRAMS ERWEIST

Eine der stärksten Waffen gegen die mit dem Jenseits verbundene Todesangst ist natürlich das Lachen. Es kommt, wie wir in »Schattenspiele« lernen, erstmals mit dem griechischen Komödiendichter Aristophanes zum Einsatz. In dessen Stück »Die Frösche« (405 v. Chr.) wird ein unterweltlicher Wettstreit zwischen den (frisch) verstorbenen Dramatikern Euripides und Aischylos inszeniert. Den, so Horstmann, »sinistren Topographien des Homer und Vergil« hält Aristophanes Karikatur, Satire und zynischen Witz entgegen. In dieser Traditionslinie des respekt- und pietätlosen Umgangs mit dem Tod stehen auch die aus kynischem Geist gespeisten burlesk-satirischen »Totengespräche« (166/167) des Lukian. »Hier unten«, kommentiert Horstmann die subterranen Dialoge, »hat sich das pralle Leben bis auf die Knochen blamiert, und von der Schönheit der Frauen, den athletischen Körpern der Helden, den markanten Physiognomien der Dichter und Denker ist nichts übriggeblieben als Gebeine und ›nackte fleischlose Schädel‹.« Der Gleichmacher Tod bringt »die Differenzen zwischen dem Einzigartigen und der Dutzendware mühelos zum Verschwinden. Und der Lernprozess, den diese Tatsache auslösen soll, bevor es zu spät ist, hat einen altbekannten Namen: memento mori.« Lukians »anachronistische Talkshows« mit bedeutenden Verstorbenen aus der Historie boten Gelegenheit zu posthumen Rufmorden und leichthändig durchgeführten Geschichtsrevisionen. Sie fanden in der Neuzeit auch zahlreiche Fortschreibungen: Der Franzose Bernard de Fontenelle verfasst 1683 seine »Neuen Totengespräche«, und auch der Sprachkritiker Fritz Mauthner protokolliert Unterhaltungen aus dem postmortalen Off (»Totengespräche«; 1906). Zusammen mit Texten von Thomas Brown, Christoph Martin Wieland und Jonathan Swift werden sie bei Horstmann unter der Rubrik »Nachmieter im antiken Souterrain« zusammengefasst. Gemeinsam ist all diesen Beispielen für ›Underground‹-Literatur, dass in ihnen das Jenseits als Ort der Wahrheit gezeichnet wird, an dem sich die Nichtigkeit irdischen Flitterkrams und eitler Hoffnungen erweist. Dadurch, dass fast jeder der vorgestellten Texte auf ein bereits behandeltes Werk Bezug nimmt, kann Horstmann sie in seinem Buch wie die Perlen einer intertextuellen Kette aufreihen.

Zum Ende von »Schattenspiele« hin wird das dichterisch gestaltete Jenseits – der allgemeinen Säkularisierungstendenz folgend – immer uneigentlicher und metaphorischer. Wie Horstmann zeigt, ist das Jenseits in der Kurzgeschichte »Enoch Soames« (1912) vom englischen Dandy Max Beerbohm nur noch ein rein zeitliches: Ihr Protagonist lässt sich von einem wenig ernstzunehmenden Teufel hundert Jahre in die posthume Zukunft versetzen, um dort vergeblich nach Zeugnissen persönlichen Nachruhms zu forschen. Auch in Gisela Elsners makabrer Prosa-Groteske »Die Auferstehung der Gisela Elsner« (1974) hat das Jenseits seinen übersinnlich-numinosen Charakter verloren. Es ist einfach ein Danach aus Wurmbefall, Halbverwesung und Leichnamrecycling als Schaubudenfigur.

Eines ganz und gar unmetaphorischen Bezugs zum Jenseits rühmte sich dagegen ein Brite, der zwar ebenfalls Gedichte schrieb, die allerdings – in der Nachfolge des Décadence-Lyrikers Algernon Charles Swinburne – so schwülstig-manieristisch ausfielen, dass sie selbst zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung ohne Fremdscham kaum zu rezipieren waren. Die Rede ist vom Sexualmagier, Okkultisten, Maler und Bergsteiger Edward Alexander Crowley, der seinen zweiten Vor-

namen zu »Aleister« keltisierte. Crowleys Essay »Gilles de Rais. The Banned Lecture« (1930) ist nun in einer hübschen zweisprachigen Version zusammen mit einem Interview und einem klugen biografischen Essay von Hans Schmid erschienen. Der Versuch einer Apologie des an der Seite Jeanne d'Arcs kämpfenden französischen Heerführers und Serienmörders Gilles de Rais (1404–1440), der in seinen Schlössern mutmaßlich Hunderte von Kindern auf sadistische Weise folterte und tötete, ist inhaltlich ebenso grotesk wie stilistisch unterhaltsam. Crowley schweift scharfsinnig aber ziellos hin und her, vergisst nicht, mit markigen Worten gegen das Christentum zu wettern, und beschränkt sich in der Causa de Rais im Wesentlichen darauf, immer wieder zu betonen, wie unwahrscheinlich es doch sei, dass 800 Kinder einfach so verschwinden konnten. In dem französischen Marschall, dem auch ein paar alchemistische Experimente und Versuche der Teufelsbeschwörung nachgesagt werden (offenbar wollte er mit übersinnlicher Hilfe an ganz weltliches Geld kommen), sah Crowley einen ebenfalls von ungerechter Verfemung betroffenen Schicksalsgenossen. Ursprünglich sollte Crowley den Text auf Einladung der studentischen Oxford University Poetry Society persönlich vortragen. Allerdings lud man den – wie das Revolverblatt John Bull schrieb – »bösesten Mann der Welt« auf Druck des katholischen Universitätskaplans wieder aus. Das propagandistische Ausnahmetalent Crowley, das schon früh verinnerlicht hatte, dass es keine ›bad publicity‹ gibt, nutzte diesen Skandal und ließ den Vortragstext drucken, um ihn am ursprünglich geplanten Tag vor Ort zu verkaufen.

Leider liegt dem Buch eine nur schwer erträgliche experimentelle Hörspiel-Hommage an den Magier bei, in der sich deutsche Stimmen – u.a. August Diehl, Bernhard Schütz und Alexander Hacke – um maximal kehlige Düsternis bemühen. Autor dieser Hommage ist Michael Farin, unterlegt wurde sie mit Musik von Zeitblom, und sie trägt den unglücklichen Titel »Do What You Like«. Unglücklich, weil sich Crowley selbst immer wieder gegen eine verharmlosende Auslegung des ihm von seinem Schutzengel Aiwass als Teil der Heiligen Schrift einer neuen Religion diktierten Satzes »Do what thou wilt« (»Tu was du willst«) verwahrt hatte. Damit, so Crowley, sei eben gerade kein anarchisches »anything goes« gemeint. Die Betonung liegt nicht auf einem Mögen (›to like‹), sondern auf einem emphatisch verstandenen Willen, dem erst freizulegenden ureigenen, vor jeder gesellschaftlichen Konditionierung liegenden nämlich. Deshalb ist der Begriff des ›Thelemas‹, des Willens, auch ein so zentraler in Crowleys ansonsten durchaus wirrem synkretistischen ›System‹.

ALBERT VON SCHRENCK-NOTZING
Das Medium Stanislawa P. mit einer schleierartigen Materialisation
1913, Silbergelatineabzug
Courtesy: IGPP e.V. Freiburg

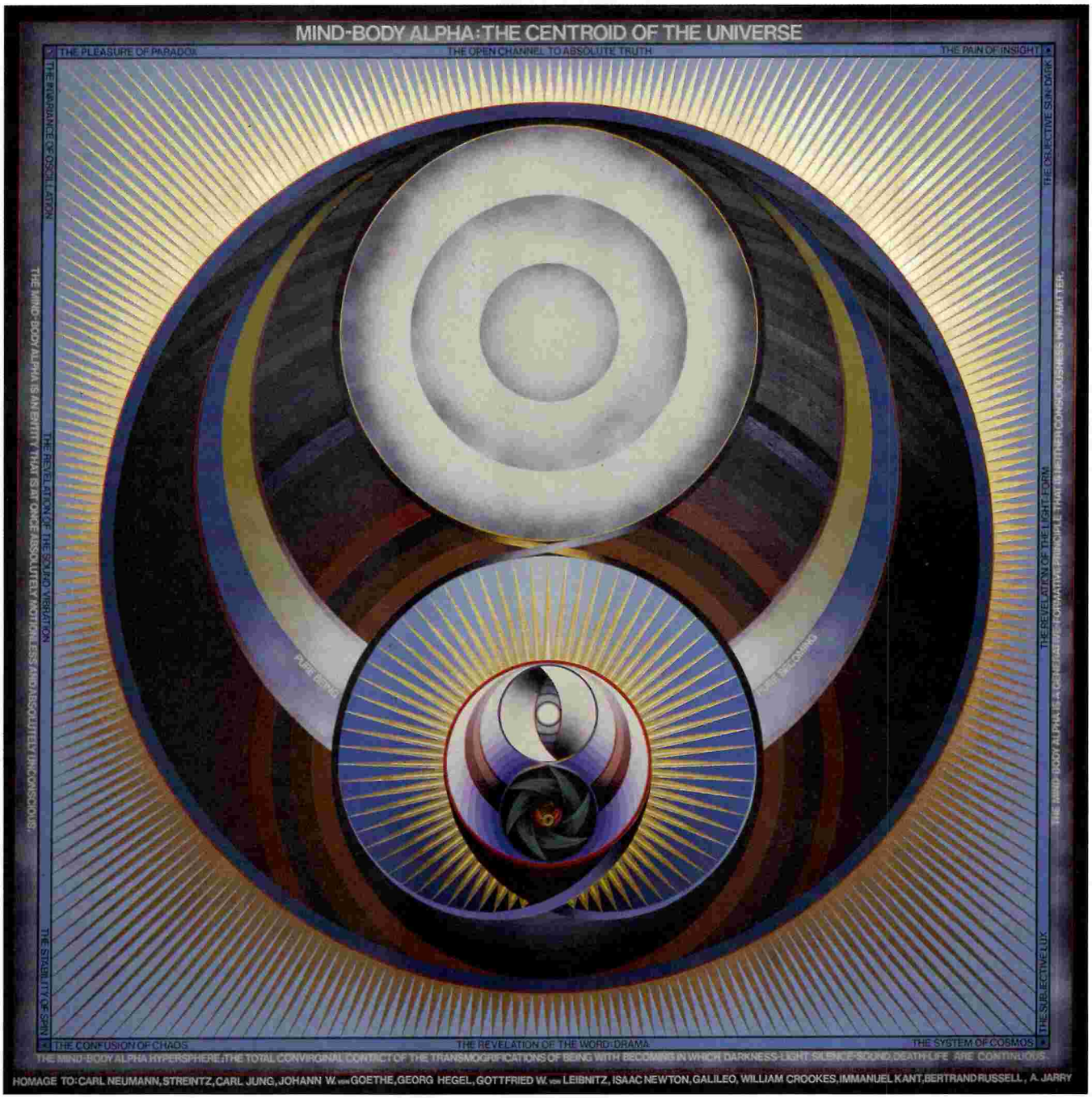
DER ALLTAGSVERSTAND IST EIN TRAUM, WELCHER DER WELT FÄLSCHLICHERWEISE REALITÄT BEIMISST

All dem könnte ein anderer Religionsstifter kaum konträrer gegenüberstehen. Für den späteren Buddha Siddhartha Gautama war der Eigenwille nicht die Lösung, sondern eher das Problem. Über sein Leben sowie seine Lehre ist nun eine knappe und trotz ihrer Distanzlosigkeit und philologischen Unbekümmertheit beim Quellensampling lesenswerte, von Jack Kerouac geschriebene Biografie erstmals auf Deutsch erschienen. 1955 verfasst, aber zu Lebzeiten des Beat-Generation-Autors nie publiziert, wird in ihr Buddhas Weg der Befreiung vom Leid nachgezeichnet. Dieses entsteht in Buddhas atheistischer Religion durch die Willensregungen und den Lebensdurst der Menschen, durch die das karmische Rad der Wiederverkörperungen erst in Gang gehalten und die Erlösung im – nicht als Ort, sondern als Zustand zu denkenden – Nirwana immer wieder sabotiert wird. Die Maxime »Tu was du willst« würde das Elend also nur noch weiter befördern und verlängern. Kerouac schreibt initiatisch. Es geht ihm nicht um wissenschaftliche Präzision, sondern darum, dem Leser durch seine Sprache des leidenschaftlichen Nachempfindens den Weg zur buddhistischen Erleuchtung zu weisen. »Wake up« lautet denn auch der Titel des amerikanischen Originals. Aufzuwachen gilt es aus dem Traum des Alltagsverstandes, welcher der sinnlich erfahrbaren Welt der getrennten Erscheinungen inklusive des eigenen Ichs fälschlicherweise Realität beimisst. Auch deshalb schon ergäbe die Maxime »Tu was du willst« aus buddhistischer Perspektive gar keinen Sinn. Denn aus dieser ist das ›Ich‹ nur ein sich stets wandelnder Strom von Daseinsfaktoren, welche es zum Verlöschen zu bringen gilt. Das Reich der Schatten – für Buddha, den ›Erwachten‹, ist das kein Ort im Jenseits, sondern die Welt jener, die diese Wahrheit nicht erkennen.

Ulrich Horstmann (Hg.) »Schattenspiele. Eine Lesereise ins Jenseits der Dichter«
206 Seiten (Lambert Schneider) 01.03.11

Aleister Crowley »Gilles de Rais. The Banned Lecture«
Zweisprachige Ausgabe mit einem Interview aus dem Jahre 1930 und einem Hörspiel von Michael Farin und Zeitblom.
78 Seiten (Belleville) 21.01.11

Jack Kerouac »Lebendiger Buddha«
Deutsch, 220 Seiten (Insel) 15.03.11



PAUL LAFFOLEY
Mind Body Alpha 1989
73 1/2 x 73 1/2 inches
Courtesy of the artist and Kent Fine Art, NY

PAUL LAFFOLEY

Die Gemälde auf den vorangegangenen Seiten zeigen die spirituellen Systeme des 1940 in Cambridge, Massachusetts, geborenen Paul Laffoley. Der Künstler und Architekt, dessen Vater als Medium tätig war, begann im Alter von vier Jahren zu malen, gleichzeitig diagnostizierte man ihm eine leichte Form von Autismus. 1992 fand man in seinem Gehirn ein Metallstück, laut Laffoley wurde es ihm von Außerirdischen zur Übertragung von Botschaften implantiert. Er ist Vorsitzender der Boston Visionary Cell, einer Vereinigung, die sich die Anerkennung der ›Visionären Kunst‹ zur Aufgabe gemacht hat.

KUNSTSPRACHE N#12

Nachdem die letzte Folge der Spex-Reihe »Kunstsprache« im September 2010 mit Christoph Schlingensief, René Pollesch u.a. einen Exkurs in die Welt des Theaters unternahm, kommen nun wieder deutschsprachige Songtexter zu Wort. Neben Moritz Reichelt von Der Plan, der heute unter dem Künstlernamen Moritz® weitgehend als Maler tätig ist, gewähren Rummelsnuff und Hans Unstern Einblicke in ihre so tiefgreifende wie unterschiedliche Arbeit am Wortwerk.

ALLE FOTOS: OLIVER SCHULTZ-BERNDT

RUMMELSNUFF

IN DEM GUTBÜRGERLICHEN RESTAURANT IN OST-BERLIN, DAS RUMMELSNUFF ALS TREFFPUNKT VORGESCHLAGEN HAT, DUFTET ES NACH FILTERKAFFEE UND SCHWEINEMETT MIT ZWIEBELN. UNÜBERSEHBAR SITZT ER, BEKANNTLICH EIN BERG VON EINEM MANN, IM GEGENLICHT AM FENSTER. AUF SEINEN BISLANG ERSCHIENENEN ALBEN »HALT DURCH!« UND »RADIO KARLSHORST« RUMPELT SICH DER FAGOTTIST UND BODYBUILDER DURCH EINE FANTASTISCHE MÄNNERWELT, IN DER ZWISCHEN SCHWULER MATROSENROMANTIK UND DEM ›EHRLICHEN KAMPF‹ ZWEIER RINGER VIELES MÖGLICH SCHEINT – NICHT ZULETZT DAS MITSCHWINGEN STALINISTISCHER PARTEITAGSREDEN.

INTERVIEW: MAX DAX

Ich, Roger Baptist, kam in Großenhain in Sachsen zur Welt. Nach mehreren Jahren Fagottunterricht mit Orchestereinsatz vor Ort gründete ich gemeinsam mit einem Freund, dem Gitarristen Jörg »Schitte« Schittkowski 1987 die Band Kein Mitleid – benannt nach einem Gedicht von Schittes ehemaligem Armeekameraden Johannes Jansen, der in der DDR als politisch unduldsam galt. Kein Mitleid war meine erste Gelegenheit, mich kleinstädtisch abgeschottet schon mal elektronisch auszutoben und auch Texte zu schreiben: auf Englisch und auf Deutsch. Zwei Jahre später, 1989, holte mich Heiko Schramm von den Freunden der italienischen Oper in die Band, die in der damaligen Umbruchszeit als schwerer Kult und als Mysterium gehandelt wurde – Geheimnisse umgaben die Band, es gab nur selten Konzerte. Dem Sänger der Freunde, Ray, half ich in der Folgezeit gelegentlich beim Texten – hier dann fast ausschließlich in Englisch. Wenige Jahre nach der Wende, ganz kurz vor dem Deal mit Alfred Hilsbergs Zickzack-Label, ging ich dann aber wieder meinen eigenen Weg. Ich tat mich wieder mit meinem alten Weggefährten Schitte zusammen und begann, richtige Computer zum Musikmachen zu benutzen. Wir nannten unsere neue Band Automatic Noir und schrieben zusammen vorrangig deutsche Texte: In Liedern wie »Schwert und Schild« zitierte ich schon mal stalinistische Motive – in gewisser Weise war das ein Vorgriff auf Rummelsnuff. Wir schlossen das Kapitel Automatic Noir 1998 ab. Für mich folgten fünf Jahre musikalischer Pause. Ich schloss mich im Kraftraum ein und verließ diesen nur zum Essen und Schlafen und erinnerte mich erst 2004 wieder – nun unter dem Namen Rum-

melsnuff – an die Musik. Es hatten sich Ideen aufgestaut, die sollten raus.

Als Rummelsnuff berichte ich seitdem mit meiner eigenen Sprache aus meiner eigenen Welt. Dem liegt natürlich ein Mitteilungsdrang zugrunde. Anders als 1989, als ich 23 Jahre alt war und mich mitteilen wollte, blicke ich mittlerweile auf ein Leben mit Erfahrungen zurück, habe also tatsächlich etwas zu erzählen. Geschrieben habe ich damals dennoch, vielleicht, um die fehlenden Erfahrungen zu kompensieren. Provokation war wichtig. Das bisschen, was man erlebt hat, musste in möglichst markige Worte gefasst werden. Aber während ich damals auch deshalb getextet habe, um die Musik mit Worten aufzufüllen, ist es heute umgekehrt. Ich habe den Wunsch, etwas mitzuteilen und schreibe also den Song – in Text und Musik.

Das Texten habe ich mir erarbeiten müssen. Ich stamme aus einer Musikerfamilie, aber getextet hat da niemand. Meine Großmutter war Klavierlehrerin, meine Mutter ist Geigenlehrerin mit abgeschlossenem Violinstudium. Sie ging dann aber, beeinflusst von meinem Vater, bald in die Unterhaltungsmusik. Mein Vater war Jazzmusiker, bevor er in Nachtclubs Beatmusik spielte. Leider ist er im Zuge dessen dem Alkohol verfallen. Vielleicht drehen sich auch deshalb einige meiner Texte um Alkohol – und was dieser mit einem Menschen anrichten kann.

Rummelsnuff singt beispielsweise Seemannslieder – es ist sicher kein Zufall, dass Alkohol und die Seefahrerei als Themenfamilien nahe beieinanderliegen. Dabei bin ich selbst nie zur See gefahren. Wenn ich also Seemannslieder singe, dann sprechen aus diesen vor allem eine Sehnsucht nach der Ferne und der Weite sowie eine erfundene Biografie. Die Ferne und die Weite sind um so vieles größer als alles, was ich in der Welt finde, in der ich tatsächlich lebe – angefangen von kleinen Beziehungsproblemen bis hin zu Bekanntschaften, in die ich Einblick bekomme. Davon sind die Seemannslieder denkbar weit entfernt. Deshalb habe ich mit diesen zur See fahrenden Sehnsuchtsliedern längst ein eigenes, stromloses Programm mit Akkordeon entwickelt. Das ist die andere, die akustische Seite von Rummelsnuff.

Was bedeutet Ihnen Freddy Quinn? Er verkörperte die Sehnsucht nach dem Meer so prototypisch, dass Stephan Remmler einst mit »Projekt F« ein ganzes Album voller Interpretationen seiner Lieder aufgenommen hat.

Ich singe ja sogar ein Lied von Freddy, »Seemann, deine Heimat ist das Meer«, wobei er es gar nicht selbst geschrieben hat. Er hatte ja Songschreiber, war vor allem Interpret.

Während Freddy Quinn Texte von anderen interpretiert hat, singen Sie in Ihrem eigenen Seemannslied »Halt durch« die Zeilen: »Halt durch! / Die Meere sind weit / Gefahr von überall / Halt durch! / Und bring dein Schiff in Sicherheit / Ein Käpt'n gibt nie auf«.

Das ist eine Traumwelt für mich. Es fällt mir recht leicht, mich in das Männerbild der Seefahrt – Matrosen, Kapitäne, Steuermänner – und in die damit verbundenen Sehnsüchte hineinzuversetzen. Und wenn ich das

dann singe, fühlt es sich ganz echt und überhaupt nicht gekünstelt an: »Das kann doch nicht das Ende sein / Bleib am Segel, du Kampfnatur / Soll'n Herbstorkane mächtig droh'n / Ein Fels wie du, der widersteht!«.

Eine andere Männerwelt, in der Sie sich tatsächlich real bewegen, ist die Bodybuilding-Welt. Das Lied »Pumper« legt davon Zeugnis ab: »Es geht uns nicht um Schönheit / Jedoch um Kraftgewinn! / Wir sind die Pumper in der Halle / Am Rande von Berlin«.

Das Lied ist ein gutes Beispiel dafür, dass ich so gar nicht ironisch bin. Ich mache mich über niemanden lustig, auch nicht über mich selbst. Ich gebe jedoch zu, dass der Akt des Bodybuildings an sich einer gewissen Ironie und Absurdität nicht entbehrt. Von daher mag schon eine Spur Selbstironie enthalten sein, wenn ich es recht bedenke. Denn wir schinden unsere Körper ja tatsächlich nur, um am Ende des Tages ein bisschen ›mehr‹ zu sein. Ein mehr an Umfang, und um mehr schleppen zu können. Aber es gibt keinen rationalen Grund, weshalb wir diese Mühe auf uns nehmen. Wir vergrößern unsere Körper ja nicht, um ›schöner‹ zu sein. Ein bisschen Bauch zu haben, stört ebenfalls nicht. Keiner von uns will auf das Cover von »Men's Health«. Man könnte das als widersinnig bezeichnen, aber es ist, wie ich es sage. Realer wie in den von Ihnen zitierten Zeilen könnte ich es nicht ausdrücken. Es ist die pure Beschreibung. Meine Texte sind oft eins zu eins. Es geht um Kraft und Masse.

Textzeilen reimen sich bei Rummelsnuff mit der Brechstange, wenn sich ›Kraftgewinn‹ auf ›Berlin‹ bezieht oder ›Perfektion‹ auf ›Lohn‹. Gibt es so etwas wie einen unbedingten Reimzwang?

Reime sind gegenüber dem Fluss gar nicht so wichtig. Hauptsache, ein Text lässt sich gut singen. Die genannten Reime habe ich zugelassen. Sie waren da, aber nicht, weil ich nach ihnen gesucht habe. Im Gegensatz zu so vielen schlechten deutschen Rappern, die sich dem Reimdiktat unterworfen haben und scheitern. Kurz: Ich texte eigentlich, ohne zu reimen, aber wenn es dann doch aus Zufall einmal passiert, streiche ich es deswegen nicht gleich wieder.

Das zweite Rummelsnuff-Album trägt den Titel »Sender Karlshorst«. Karlshorst, da schwingen Begrifflichkeiten wie Zweiter Weltkrieg, Sowjetunion und die Rote Armee mit. An diesem Ort unterzeichnete die deutsche Wehrmacht im Mai 1945 die bedingungslose Kapitulation. Stecken Sie eine imaginäre Themenkarte ab, die vom Seemannslied über Bodybuilding bis hin zur ehemaligen DDR reicht?

Vor allem hatten in der Nalepastraße in Karlshorst die Rundfunksender der DDR ihren Sitz: Stimme der DDR, Radio DDR 1 und 2 sowie der Berliner Rundfunk und Radio Berlin International, das östliche Äquivalent zur Deutschen Welle. Ich habe mein Album in einem der ehemaligen Studios dort aufgenommen. Karlshorst liegt praktisch vor der Tür. Aber es stimmt schon: Die russische Besatzung, die Stalinallee, das sind alles Themen, die ich immer wieder aufgreife. Und warum ich dort aufgenommen habe, kann ich auch erklären. Ich habe dort in meiner Jugend

meine Lehre zum Mechaniker absolviert. Ich habe schon früh mit Radio zu tun gehabt.

Wie kam es konkret zu der Songsammlung »Sender Karlshorst«?

Wie schon bei meinem ersten, bei Alfred Hilsberg erschienenen Album »Halt durch!« entstanden die Songs im Laufe zweier Jahre. Ein Lied entsteht nach dem anderen. Aus einem inneren Bedürfnis heraus. Irgendwann stelle ich dann fest, dass ich bereits eine ganze Reihe Songs habe, also ein Album veröffentlichen kann. Alben sind bei mir so gesehen nichts anderes als ein Best-of der vorangegangenen zwei Jahre. Die einzelnen Songs spiegeln wider, was mich in diesen Jahren am meisten bewegt hat. Der erste Song, der fertig wurde, war »Freier Fall«. In diesem geht es um einen Freund von mir, der der Alkoholsucht verfallen ist. Ich weiß noch, wo ich den Text geschrieben habe: an einem hellen, sonnigen Tag am Wasser, auf dem Bootssteg. Aus dem Auto hatte ich mir eines der vielen aufgerollten Plakate aus dem Kofferraum geholt und auf die Rückseite mit dem Edding zu schreiben begonnen. Wie kam ich auf ihn? Ich vermute mal, es war wieder einer dieser Tage, an denen ich meinen Freund, einen Musiker, telefonisch nicht erreichen konnte. Ich ahnte, dass er wieder in seiner dunklen Höhle steckte, gerade einmal dazu imstande, sich vom Pizza-Service neuen Wein anliefern zu lassen – denn zum Spätkauf hat er es oft eigenständig nicht mehr geschafft. Und das in einem Wohngebiet, in welchem es eine fast flächendeckende Alkoholversorgung gibt. Nun denn. In Gedanken bei ihm, versuchte ich seinen Zustand in Worte zu fassen, ohne zu viel und zu plump preiszugeben. So entstanden auf dem schönen Bootssteg inmitten der schönen Natur Strophen wie diese, in denen düstere Gedanken dominieren: »Komm' ich zur Ruh' / Und schaut keiner zu / Erscheint er schon / Mein eigener Dämon / Durch Hirnwindungen streift / Nach jeder Zelle greift / Brauch keine Religion / Hab' ja meinen Dämon«. Vielleicht habe ich solche Momente auch, aber es geht um diesen Freund.

Ein Song im Sinne eines Porträts?

Ganz genau. Und natürlich frage ich mich manchmal: Was wäre eigentlich passiert, wenn ich nicht vor sieben Jahren Rummelsnuff geworden wäre? Ich hatte damals keine Ziele. Als Sportler hätte ich mich ungern verfallen sehen. In vielen von uns steckt so ein selbstzerstörerischer Trieb. Ob Alkoholismus oder irgendwelche anderen Drogen, das spielt keine Rolle. Ich kann gut verstehen, dass viele Leute den permanenten Rausch suchen und irgendwann nicht mehr aus diesem herausfinden. Vielleicht habe ich mich deshalb, weil ich die Problematik ein Stück weit nachvollziehen kann, dieses Themas angenommen?

Und so ein Text entsteht dann in einem Rutsch?

Nein, natürlich nicht. Schon beim Abtippen der Zeilen ändert sich hier und da etwas. Aber im Großen und Ganzen war das der Text, ja. Er war beendet in dem Moment, als er abstrakt genug war – sodass mein Freund nicht mehr kenntlich war und auch das Thema nicht mehr eins zu eins kenntlich war. Auch wenn es mir ein ernstes Anliegen war, »Freier Fall« zu schreiben, so geht es mir mitnichten darum, dass auch jeder den Text versteht.

»SO TICKT SIE EUCH ERBARMUNGSLOS / DIE WELTEN-ZEITEN-UHR / UND AUS DEM KRAFTWERK DRÖHNT DAZU / DER BÄSSE DIKTATUR!«

Inwiefern ist Rummelsnuff über die Sprache zu der Kunstfigur geworden, die sie heute ist? Der Name an sich ist bereits ein Kunstwort, Wortspiel, Selbstermächtigung.

Roger Baptist wurde zu Rummelsnuff, weil es einen Freund gab, der mich dazuermutigte, meinen Job als Nachtwächter im Sportstudio an den Nagel zu hängen und wieder Musik zu machen. Dieser Freund ist der australisch-norwegische Künstler Bjarne Melgaard, der schon auf der documenta 12 ausgestellt hat. Den habe ich im Sportstudio kennengelernt und zusammen mit ihm trainiert. Er schlug irgendwann vor, dass ich eine seiner Ausstellungen beschallen könnte. Wir haben dann gemeinsam Musik gemacht, dabei entstand der Name, ein Kunstwort, zusammengesetzt aus ›Rummelsburg‹, dem Berliner Stadtteil, in dem ich damals lebte, und ›Snuff‹ – denn Bjarne bediente sich in seinen Bildern zu jener Zeit immer wieder der Ästhetik von Splatterfilmen, Folterungen und Hinrichtungen und der Motive aus Snuff-Filmen. Es gab ein Bild, das hat er »Musclesnuff« benannt. Ich war in diesem als Umriss zu sehen... Der Name ›Rummelsnuff‹ hat in der Folge dann aber ein Eigenleben entwickelt, das sich als viel stärker erwies als die ursprüngliche Idee.

Inwiefern ist Rummelsnuff die Stimme einer spezifisch ostdeutschen Schwulen-Subkultur?

Ich würde eher von einem Männerbild reden wollen, dem ich vielleicht selbst ein Stück weit entspreche. Nehmen wir den Song »Der Heizer«. Da geht der Text wie folgt: »Er tickt rein gar nicht nach der Uhr dieser Zeit / Steht er nicht beim Ofen, umgibt ihn Einsamkeit / Der alte Heizer stemmt die Kohlen wie Sport / Wirft noch nach und brennt die Kälte fort«. Einerseits geht es um die Beschreibung eines Berufsbildes, von einem, der hart ackert – es geht um einen Beruf, den es vermutlich gar nicht mehr gibt. Theoretisch hätte ich auch den Beruf des Straßenfegers nehmen können, aber mit diesem verbindet man nun einmal nicht die harte, männliche, schweißtreibende Arbeit. Ich stelle mir immer vor, dass dieser Heizer ›sein‹ Lied im Kofferradio hört und ›seine‹ Arbeit in Form meines Liedes auf sich wirken lässt. Und vom Heizer beziehungsweise von Karlshorst ist es nicht weit bis zum Berghain. 2007 wurde ich Türsteher im Lab.oratory, dem Männer-Fetischclub des Berghain, und gelegentlich mache ich auch Security bei Großveranstaltungen im Berghain. Da bekommt man natürlich einiges zu sehen. Wenn ich Texte schreibe, dann greife ich oft auf diese Art Gesehenes zurück. Deshalb muss ich noch lange nicht aufgehen in der Kultur. Ich kann mit der Musik, die da läuft, nicht immer etwas anfangen, aber ich spüre, dass es sich um eine originale Subkultur handelt, um eine authentische Kultur. Und somit um einen Zoo. Jede echte Subkultur, die für sich existiert und nicht für die anderen, zeichnet sich durch einen eigenen Stil und eigene Kleidung und eigenes Verhalten aus. Das kann man beschreiben. Oder besser gesagt: Ich beschreibe das, was ich gesehen habe, dann beispielsweise in einem Song wie »Stalinallee«. In diesem heißt es in der letzten Strophe: »So tickt sie euch erbarmungslos / Die

Welten-Zeiten-Uhr / Und aus dem Kraftwerk dröhnt dazu / Der Bässe Diktatur!«.

In der Spex wurde das Album »Sender Karlshorst« und vor allem »Stalinallee« letztes Jahr heftig diskutiert. Der Autor Thomas Hübener warf die Frage auf, ob es angemessen sei, einer Unrechtsdiktatur eine Hommage zu schreiben.

»Stalinallee« ist eine absurde Hommage an die größte sozialistische Prachtstraße Ostberlins. Einerseits. Andererseits ist das Stück als fiktive Politikerrede geschrieben. Es ging mir dabei gar nicht darum, eine solche Rede nachzudichten, sondern sie ins Surreale zu überdrehen. Ich verlängere die Karl-Marx- bzw. Frankfurter Allee, wie sie ja heute heißt, sogar bis zur Spirituosenfabrik Schilkin. Das war die größte Schnapsbrennerei der DDR, gegründet von Sergei Apollonowitsch Schilkin, einem Mann, der die Oktoberrevolution, die Weimarer Republik, den Nationalsozialismus und den Kommunismus in der DDR miterlebt hat. In der DDR war seine Fabrik ein VEB, nach der Wende bekam er seinen Betrieb zurück. Ich habe ihn in die Rede hineingeschrieben, weil wir ja alle wissen, dass die Staatsführer der DDR die größten Spritköppe gewesen sind. Im Songtext liest sich das dann so: »Kilometerlange Macht / Gen Morgensonne weist! / Marx, Mielke, Stalin, Schilkin / Hier strömt der Lebensgeist«.

Aber inwiefern handelt es sich – fiktive Rede hin oder her – nicht de facto um eine Verherrlichung des Stalinismus?

Es ist die Abbildung einer Verherrlichung. Und wenn sich die Leute darüber aufregen, dann kann ich nur sagen: Schön, dann habe ich offensichtlich etwas grundsätzlich richtig gemacht. Stichwort: Provokation. Mich hat es gereizt, daran zu erinnern, dass es einmal Zeiten gab, in denen es noch Revolutionen gegeben hat. Und dass diese Revolutionen schließlich von korrupten, vorteilnehmenden Bonzen verwaltet wurden, die keinen Deut besser waren als jene Herrscher, gegen die sich einst die Revolution gerichtet hatte. Das ist ja hinlänglich bekannt. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass die Diktatur in der DDR schlimmer war als die Demokratie in der BRD. Ich mag den Gedanken, dass es mal wieder eine Revolution geben könnte: »Und glauben heut' die Feinde / Sie hätten schon gesiegt / Der Drang nach Volksdemokratie / Lang nicht am Boden liegt«.

Wo entstand der Text zu »Stalinallee«, an welchem Ort?

Die Musik war bereits geschrieben, schon längst fertig, nur der Text fehlte noch. »Stalinallee« war einer der seltenen Fälle, in denen der Text nach der Musik kam. Ich kann mich noch genau erinnern, wie es mich wurmte, keinen Text für die fertige Musik zu haben. Geschrieben habe ich »Stalinallee« im Rundfunkgebäude in Karlshorst, wo auch die Musik entstanden ist. Als ich mich erst einmal für die Form der Politikerrede entschieden hatte, ging plötzlich alles ganz einfach. Es ist ja ganz leicht, wenn man sein Thema erst einmal gefunden hat. Dann ist klar, was geht. Und es ist ebenso klar, was nicht geht. Eine reine Geduldsache.

Barry Manilows »Mandy« haben Sie nicht selbst geschrieben.

Barry Manilow hat es auch nicht geschrieben. Er hat es nur gesungen. Das Original stammt von Scott English.

»KLAR LEBE ICH DAHINGEHEND, DASS MEIN LEBEN EINMAL ZU TEXT WIRD.«

Fällt es leichter, einen Text ins Deutsche zu übersetzen, als selbst einen Text zu schreiben? Oder birgt das Übersetzen ganz eigene Probleme?

Diesen Text zu übersetzen war ganz einfach. Das ging ruckzuck, vielleicht sind mir auch Fehler unterlaufen, weil ich nicht so richtig gut Englisch spreche. Aber unabhängig davon habe ich mich seitdem entfremdet von dem Song, ich habe ihn nicht mehr richtig lieb. Ich spiele ihn auch nicht mehr live, außer das Publikum verlangt ausdrücklich danach. Ich weiß gar nicht mehr so recht, warum ich ihn überhaupt übersetzt und aufgenommen habe. Vermutlich, weil ich Kindheitserinnerungen an ihn habe. Der Song lief ja oft im Radio, bei Großmutter im Hausfrauensender. Aber ich will meine Industrial-Version auch nicht schlechtreden: Der Song ist auf eine bizarre Weise absurd schön. Die Textzeilen »Well, you came and you gave without takin' / But I sent you away, oh Mandy / Well, you kissed me and stopped me from shakin' / And I need you today. Oh, Mandy!« übersetzte ich eins zu eins: »Oh, Mandy! Du kamst und du gabst ohne zu reden / Doch ich schickte dich fort, oh Mandy / Du küsstest mich und nahmst mir das Zittern / Und ich brauche dich heut', oh Mandy!« Im Original von Scott English hieß »Mandy« übrigens »Brandy«. Ich wusste das zu dem Zeitpunkt gar nicht. Die Zeile »du nahmst mir das Zittern« bekommt natürlich eine ganz andere Bedeutung, wenn man anschließend »Oh, Brandy!« singt. Es hätte sogar einen ganz anderen Sinn ergeben im Spiegelbild meiner Geschichte, der Geschichte meines Vaters und meines Freundes aus »Freier Fall«. Vielleicht hätte ich einfach das Original covern sollen statt Barry Manilows Fassung. Aber nicht immer siegt die Qualitätskontrolle. Die Information kam zu spät. Das Album war schon im Presswerk.

Gibt es ansonsten eine Qualitätskontrolle? Gibt es den Moment, an dem für Sie klar ist: Jetzt sitzt alles, jetzt kann ich den Text einsingen, er ist ›vollendet‹, jetzt ist es Rummelsnuff, der die Stimme erhebt?

Ein Text ist stets dann fertig, wenn er fließt, wenn er singbar geworden ist. Ich frage mich zum Schluss auch immer noch einmal, ob ich meinen eigenen Text auch wirklich verstanden habe. Ob ich mich nicht in der Verschlüsselung, in der Abstraktion verrannt habe. Und dann stellt sich mir natürlich die Frage, ob es sich auch wirklich um ›meine Sprache‹ handelt. Die Frage kann nur ich für mich beantworten. Kann ich sie bejahen, ist der Text fertig.

Viele Autoren berichten von dem Phänomen, dass sie ab einem bestimmten Zeitpunkt realisieren, ihr Leben ein Stück weit in den Dienst des Textens gestellt zu haben. Sie stellen fest, dass sie ein Leben leben, das ihnen fortwährend Stoff für den Roman, das Schreiben, die Songs liefert.

Das klingt total plausibel. Ich habe mir darüber aber noch keine Gedanken gemacht. Klar lebe ich auch dahingehend, dass mein Leben einmal zu Text wird. »Du ein Mann, ich ein Mann / Beide gleich Gewicht / Geschwindigkeit und Kraft / Sind beim Kampfe Pflicht«. Da stellt sich immer die Frage nach der Henne und dem Ei. Ich ertappe mich tatsächlich dabei, dass ich mit wacheren Augen als zuvor durch die Welt gehe, weil ja eigentlich alles, was man erlebt, zu Text, zu Lied werden kann.

Rummelsnuff *»Kino Karlshorst«*
CD & DVD (Out Of Line / Universal) 21.01.11

HANS UNSTERN

ALS HANS UNSTERN IM VERGANGENEN JAHR SEIN DEBÜTALBUM »KRATZ DICH RAUS« VERÖFFENTLICHTE, WAR DER ZUSPRUCH GROSS: SO INTROVERTIERT UND ZART HATTE SCHON LANGE KEIN SONGWRITER MEHR IN DEUTSCHER SPRACHE GETEXTET – NICHT ÜBERRASCHEND BELEGTE DAS ALBUM IM SPEX-JAHRESPOLL 2010 IM LETZTEN HEFT AUF ANHIEB PLATZ 7 DER LESERCHARTS. INSPIRIERT VON DER HERMETISCHEN LYRIK PAUL CELANS, LENKEN UNSTERNS AUS DER SCHREIBMASCHINE IN DEN COMPUTER ÜBERTRAGENE TEXTE NICHT NUR DEN BLICK AUF VERSCHIEDENE EUROPÄISCHE STÄDTE, DURCH DIE ER GEREIST IST, SONDERN VOR ALLEM IN DEN RAUM ZWISCHEN DEN ZEILEN.

INTERVIEW: MAX DAX

Es gibt immer mal wieder Worte, Sätze oder Satzkonstruktionen, die mir irgendwo auffallen. Die notiere ich mir dann, und die stellen sich später gelegentlich als Auslöser oder Startpunkt für einen Songtext heraus. Die meisten meiner Texte entstehen aber anders. Ich schreibe regelmäßig, jeden Morgen in der Frühe. Das habe ich vor einigen Jahren für mich entdeckt, seither halte ich das so, wobei es auch Phasen gibt, in denen ich dieses morgendliche Ritual eine Zeit lang unterbreche, weil ich auf Tour bin oder weil zuviel los ist im Alltag. Ich brauche das Alleinsein, um zu schreiben. Ich spanne also ein Blatt Papier in die Schreibmaschine und schreibe es voll – oder auch nicht: Manchmal komme ich über ein Wort nicht hinaus. Ich schreibe ohne den Wunsch einer Vorstellung, was ich mit diesem Text eigentlich erreichen will. Ich schreibe nicht konkret an einem Stück, sondern ›vor mich hin‹. Ich lasse das Unterbewusstsein übernehmen. Kein Ziel und keine Vision zu haben, das ist der Kern dieses morgendlichen Schreibens. Es ist wichtig für mich, die Sprache laufen zu lassen, nicht bloß die Gedanken zu notieren, sie nicht zu drängen, sie reagieren zu lassen auf das Vorangegangene. Dabei entsteht natürlich viel Müll, sehr viel Sprachmüll – aber eben auch die ein oder andere Zeile, die mich überrascht.

Vor allem aber habe ich im Laufe der Zeit mithilfe dieser Technik einen Berg an Material angehäuft. Bestimmt die Hälfte der Songs auf meinem Album »Kratz Dich Raus« stammen aus den Marmorbrüchen dieser Wortberge. Natürlich gelingt es mir nicht immer, ohne Ziel und Vision zu schreiben. So sind schon viele Seiten vollgetippt worden, auf denen ich festgehalten habe, was mir an dem Tag so durch den Kopf gegangen ist. Wichtig ist, dass das Schreiben im Rahmen eines Alltags stattfindet, dass der Kopf keine neuen Eindrücke verarbeiten muss. Ruhe brauche ich und am besten denselben Tisch mit immer derselben Schreibmaschine. Der Materialberg wird von mir dann aber nur zu einem Bruchteil genutzt. Das meiste, was ich geschrieben habe, ist für mich unbenutzbar. Doch bleibt dank dieser Methode genügend Material übrig, das ich dann in einem Song oder einem Gedicht aufgehen lassen kann. Diese so eingekreisten Sätze durchlaufen dabei meist einen Verdichtungsprozess. Das beginnt bei der Übertragung der für gut und brauchbar befundenen Sätze in den Computer. Der Wechsel des Mediums scheint da einiges zu beflügeln. Verdichtung ist deshalb wichtig, weil der Raum zwischen den Zeilen größer und ein Text sprichwörtlich ›zwischen den Zeilen‹ lesbar wird. Ich mag es, wenn die Zwischengedanken gelesen werden können, obwohl sie unausgesprochen und ungeschrieben bleiben. Ich selbst lese zwischen meinen Textskeletten ganz persönliche Sachen. Sachen, die ich niemals würde preisgeben wollen. Indem ich streiche und kürze, kommen für mich viel mehr Informationen hinzu als weggenommen werden. Auch kann ich den Texten auf diese Weise andere ›Geschwindigkeiten‹ geben: Ich kann das Tempo beeinflussen.

In diesem Punkt bin ich zum Beispiel von Paul Celan beeinflusst, dessen hermetische Texte mich immer wieder sehr treffen. Ich finde es erstaunlich, was passiert, wenn ein solcher Text mich berührt. Wenn ich in Celans wuchernden Worten etwas finde, das mir sehr viel sagt, komme ich mir regelrecht entlarvt vor. Das macht die Berührung so intensiv und intim. Vielleicht ist das die Definition von Inspiration? Ich versuche dabei jedoch zu keinem Zeitpunkt Celan zu imitieren. Ich übernehme allerdings seine Methode, wenn ich mich einer abgeschlossenen Sprache bediene, in der ich durch die Verschlüsselung der Weglassung meine Ängste notieren kann, ohne mich zu entblößen. Ich kann in meinen Texten tatsächlich konkrete Dinge ansprechen, verarbeiten und verdauen, ohne allzu kitschig zu werden. Außerdem erfreue ich mich an Wortschöpfungen, ich finde Gefallen an Worten, die es so noch nicht gibt, die einerseits die gewöhnliche Sprache zerstören, andererseits für sich genommen schön aussehen oder schön klingen. Solch eine Sprache ist eine durch und durch markierte Sprache, die der unbekümmerten Alltäglichkeit keinen Platz gibt, die vielleicht nicht gelebt werden kann, aber wenigstens gesungen oder gesprochen. Celans Gedichte haben für mich etwas sehr Musikalisches.

»DU SPRINGST IN DEN CHORUS / AUS ALLEN WOLKEN / THOUGHTDREAMS BE MY PARACHUTE / EIN COVERSONG.«

In Ihrem Song »Ein Coversong« überschreiben Sie die Melodie von Bob Dylans Klassiker »It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)« mit einem eigenen Text. Dylans Stimme und Song hallen wie ein Phantomklang nach. Steht hier ein ganzer Song zwischen den Zeilen?

Ursprünglich wollte ich Dylans Lied ins Deutsche übersetzen und anschließend in meinen eigenen Worten singen. Diesen Ansatz habe ich bald wieder verworfen, sodass ich, für mich gänzlich ungewohnt, mit einem Mal mit einer Musik, aber ohne Text dastand.

Was sprach gegen eine deutsche Version?

Dass ich ausgestellt hätte, wie ein Dylan-Song übersetzt in meiner Version klänge, dass ich jemandem gehuldigt hätte, der mir mit seiner Art stellenweise doch gehörig auf den Keks geht, dass ich mich zu sehr auf diesen einen Sänger beziehe. Und vor allem: Das Ergebnis hat mir einfach nicht gefallen. Gerettet wurde der Song schließlich von einem Text, den ich eigentlich gar nicht geschrieben hatte, um ihn eines Tages zu singen. Ich fand ihn in meiner Schublade bei den Guten-Morgen-Schriften aus dem Jahr 2008, es handelte sich also um einen Text, der nichts von meiner Coversong-Idee wusste: »Schael dich aus dem Torf / Lass den Regen helfen / Der Dunst der Nebel / Wie der Tau in der Knospe ertrinkt / Waelz dich entlang der Suempfe / Wunder die Wege / Wiege die Krumen / Kratz dich raus«.

Ist das Naturlyrik?

Vielleicht. Ich weiß nicht, was das ist. Klingt aber nach etwas, das ich nicht lesen wollen würde. Jedenfalls habe ich das einst geschriebene Gedicht fast eins zu eins übernommen, kaum etwas verändert. Erst mit den Zeilen im Chorus – »Du springst in den Chorus / Aus allen Wolken / Thoughtdreams be my parachute / Ein Coversong« – schlug ich dann nachträglich eine Brücke und legte quasi das Geständnis ab, mir einen fremden Song angeeignet zu haben, heißt es doch in Dylans Original »And if my thought-dreams could be seen / They'd probably put my head in a guillotine«. Insofern bleibt das Original einerseits unsichtbar und andererseits drängt es sich die ganze Zeit auf und wird auf diese Weise als Zwischenraum lesbar.

Was ist, wenn man den Wunsch verspürt, sich an etwas zu bedienen, von dem man begeistert ist?

Das gibt es natürlich auch. Ich bediene mich ordentlich und gerne, wenn mich etwas berührt. Bei »Kratz Dich Raus« gab es solche Momente der Adaption aber noch kaum. Das ändert sich zurzeit. Heute versuche ich mich an Methoden der Aneignung. Interessant ist, dass in solchen Passagen die Sprache für mich weniger Trägerin einer Bedeutung ist, sondern mehr Gegenstand der ästhetischen Anschauung wird, also ein Eigenleben entwickelt.

Wie kamen Sie zum Schreiben?

Das frage ich mich auch. Alles sprach dagegen. Die Sprache. Das Sprechen. Der Kü-

chentisch. Die Texte einer Schulzeit, die ausschließlich Abscheu vor Texten erzeugen konnte. Doch zum Glück hörst du englischsprachige Musik und merkst, dass Text und Musik eine unbedingte Beziehung eingehen können. Urplötzlich gibt es einen Weg ins Innere des Unbehagens.

Die Songs auf »Kratz Dich Raus« lassen sich bestimmten Städten zuordnen. »Wann lerne ich, dass Nacht ohne Mond keine Schatten malen kann?«, das ist Paris. »Unter der Elbe«, das ist Hamburg. Sie waren als reisender Sänger in all diesen Städten. Inwiefern war das wichtig, um diese Texte schreiben zu können?

Das ist total schwer zu beantworten, weil es zu persönliche und vielschichtige Umstände und Veränderungen zum Auslöser und zur Folge hatte. Auf die Zusammenhänge zwischen räumlicher und innerer Distanz kann ich also nicht genauer eingehen. Die Eindrücke an den Orten haben nicht selten noch unterwegs zu ersten Entwürfen oder Textideen geführt. Kleinigkeiten, an die ich mich erinnern wollte, die ich tagebuchartig notierte. Bei dem Stück »Paris« kann ich mich beispielsweise noch genau daran erinnern, wo alles begann. Ich saß auf der Fähre von Calais nach Dover und zupfte leise ein Paar Akkorde hin und her und sagte den Satz vor mich hin: »Wann lerne ich, dass ich den Moment nicht festhalten kann?« Während der Reise wuchs der Song übrigens um keine weitere Zeile. »Paris« ist ein gutes Beispiel für einen Song, der aus einer Zeile, die plötzlich da war, entwickelt wurde. Allerdings kann ich in einem ungewohnten Umfeld nicht konzentriert schreiben. Ich kann mir dort nur Eindrücke holen. Zum Schreiben brauche ich den bereits erwähnten überschaubaren Alltag, Ruhe und einen vertrauten Raum. Ich erstarre also eher, um zu schreiben.

Woher kam der Wunsch, »Kratz Dich Raus« als Sammlung von Songs zu erarbeiten und schließlich zu veröffentlichen?

»Kratz Dich Raus« gab es etwa zur Hälfte als Musik mit Textidee und zur anderen Hälfte ausschließlich als Text, zu dem nachträglich die Musik geschrieben wurde. Irgendwie muss ich ja meine Zeit verbringen, zwischen all den unsinnigen Lebensentwürfen. Ich äußere mich sonst nicht so viel in Gesprächen, bin auch redefaul in Interviews. Das Schreiben, Singen und Aufführen empfinde ich als einzige funktionierende Kommunikationsform für mein runtergeschlucktes Mitteilungsbedürfnis. Ich lege auf diese monologisierte Form, die Lieder erwarten ja keine Antwort, großen Wert. Ich muss mich niemandem erklären. Ich kann den Prozess, der schließlich zu »Kratz Dich Raus« führte, im Rückblick nur als jahrzehntelanges Unbehagen beschreiben, als vages Verlangen weg vom Selbst. Doch erst als alles zerbrach und alle Versuche scheiterten, gab ich endlich alles auf, verwarf angewidert alles, was mich ausmachte, und verließ das Land. Wiederum Jahre später kam ich dann endlich an den Punkt, an dem ich Musik in meiner Arbeit hörte! Bis dato hatte ich zwar schon immer Songs geschrieben, habe mich aber nie in der Lage gefühlt, das Unbehagen, das mit dem Schreiben einherging, das sich ins Schreiben reinfraß, zu begreifen und zu entfernen. Erst als mir klar wurde, was ich alles nicht tun will, war endlich alles ganz einfach.

»TEXTE SIND IMMER IM WANDEL. DER EINZIGE GRUND, WESHALB ICH EINEN TEXT ALS BEENDET BETRACHTE, IST STETS DER TERMIN FÜR DIE TONAUFNAHME.«

Wo haben Sie »Flecken« geschrieben? Der Song nähert sich ergreifend einem »kaputten Mann«, der als Getriebener, als Obdachloser in einer großen spanischen Stadt lebt. Sie schreiben: »Von tief unter den Raedern sieht er den Mond / Im Bogen von den Traenen der Wolken verschont / Als ein Versickern schlaeft er ein«. Das ist Barcelona, oder?

Ja. Und tatsächlich habe ich »Flecken«, anders als so viele andere Songs, vor Ort zu schreiben begonnen, bevor ich es dann in meiner Wohnung oder im Studio beendete. Die meisten anderen Stücke habe ich stets erst nach der Reise, aber doch im Blick zurück auf die am jeweiligen Ort verbrachte Zeit geschrieben. Noch nie gab es bei mir die Musik vor dem Text. Bei »Kratz Dich Raus« musste es immer einen Grund für die Form geben – ganz radikal hat jeder Song eine neue, passende Instrumentierung bekommen. Zum Beispiel musste »Flecken« mit vier verstimmten Gitarren kaputtgespielt werden, weil die verschnörkelten Melodien und die verkopfte Struktur der Musik anfänglich nicht mit dem Text zusammengingen, wo es heißt: »Der kaputte Mann sitzt in der Ecke / Ein Flecken auf der Plaça de Catalunya / Ein Steinbrot im Gespecht der picken Tauben / Gierig kommen tausend Freunde da / Gebt ihm gebt ihm gebt ihm Fluegel er will gleiten / Durchschweben schwerelose Zeiten / Richtung Sturzflug einem Donner in die Arme«.

Wann ist ein Text ein für alle Mal beendet?

Texte sind immer im Wandel. Der einzige Grund, weshalb ich einen Text ab einem gewissen Punkt als beendet betrachte, ist stets der Termin für die Tonaufnahme. Doch selbst eine solche Deadline hilft nicht immer. Den vorletzten Chorus von »Flecken« musste ich zumindest im Textbuch noch umändern in »Die dunkle Stadt schluckt ihn in Vergesslichkeit«, obwohl ich auf der Aufnahme noch den alten Text singe, nämlich: »Die dunkle Stadt schluckt ihn in Vergessenheit«. Das ist die Folge dieses ewigen Überarbeitens. Das Gefühl, ein Text sei fertig, stellt sich dabei nicht ein. Schneller zufrieden bin ich mit Texten, die ich impulsiv aufschreibe. Ich spinne Bild an Bild, während ich die Buchstaben notiere. Beim Entwurf von »Anglet« zum Beispiel schrieb ich alle acht Strophen in einem Rutsch, allerdings kam der Text nicht ganz so dicht aufs Papier, wie er nun nach einigen Bearbeitungen als gesungene Version festgehalten ist. »Mein Leben hangelt sich an Autobahnen entlang / Automobile hasse ich mehr als alles / Werd mir einen Zebrastreifen malen / Wie sie ihrem Ziel entgegen rasen / Wie sich auf der Ueberholspur Penisse jagen«. Wenn ich viel Material habe, wie im Falle von »Anglet«, ist es einfach, im Nachhinein Sachen herauszukürzen, um dem Kern des Textes näherzukommen. Wenn es hingegen nur wenig Text gibt, ist die Arbeit furchtbar und mühsam und zäh. Dann dauert es in der Regel ewig, bis ich zu einem Ergebnis komme.

Hans Unstern *»Kratz Dich Raus«*
(Staatsakt / RTD) 16.04.10

MORITZ REICHELT

MIT IHREM TRIO DER PLAN SCHRIEBEN MORITZ REICHELT, KURT DAHLKE UND FRANK FENSTERMACHER ANFANG DER ACHTZIGER ALS EINE DER TONANGEBENDEN NDW-BANDS DEUTSCHSPRACHIGE MUSIKGESCHICHTE. IHR KLASSIKER »DA VORNE STEHT 'NE AMPEL« MIT DER SCHLÜSSELZEILE »WARUM NICHT BEI GRÜN STEH'N?« MUSS IN EINEM ATEMZUG MIT TON STEINE SCHERBENS »KEINE MACHT FÜR NIEMAND« UND »KEIN BESTANDTEIL SEIN« VON EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN GENANNT WERDEN – ALLE DREI SONGS RUFEN ZUM ZIVILEN UNGEHORSAM AUF. UND DER HÖRER FRAGT SICH HEUTE: WIESO STAMMEN SIE ALLE AUS DER VOLLENDETEN VERGANGENHEIT?

INTERVIEW: MAX DAX

Das, was man als Neue Deutsche Welle bezeichnet, war im Kern nichts anderes als eine Selbstermächtigung deutschsprachiger Musiker. Die deutsche Sprache, man muss es sich in Erinnerung rufen, war im Pop damals so etwas wie eine ungehörte Sprache, eine Fremdsprache. Und Der Plan war vom ersten Tag an eine Gruppe, die selbstverständlich, obwohl es ja gar nicht selbstverständlich war, in deutscher Sprache textete. Wir haben in all den Jahren nur ein einziges Lied in englischer Sprache geschrieben. Der deutschen Sprache Herr zu werden, war gewissermaßen eine Grundanforderung, die wir uns selbst bei Der Plan gestellt hatten. Ob wir tatsächlich eine ›eigene Sprache‹ erfunden haben – das müssen Außenstehende beurteilen. Ich kann nur sagen, dass wir uns auf kaum ein Vorbild berufen konnten.

Tatsächlich habe ich im Rahmen von Der Plan vor allem versucht, eine gesprochene, für mich stimmige Sprache in Songtexte zu übersetzen. Dass es 1979 den Paradigmen-

wechsel gab, der es mit einem Mal allen ›erlaubte‹, in der Muttersprache zu texten, lag ganz klar an Punk. Konkreter gesprochen: an Punk-Livekonzerten. Nach englischem Vorbild gab es mit einem Mal überall Bands, die sich einen Dreck um Traditionen und Konventionen und Gewohnheiten scherten – und nicht nur in deutscher Sprache sangen, sondern sich zudem direkt ans Publikum wandten. Auftritte wurden zu Events zwischen Bands und Publikum. Das kannten wir in dieser Form vorher nicht. Was wir kannten, waren englischsprachige Rockbands, die wie selbstverständlich eine Trennung zwischen der Show auf der Bühne und dem Publikum im Saal aufrechterhielten. Dass diese Barrikade fiel, lag an Punk und namentlich an Bands wie Mittagspause um Peter Hein (vgl. Kunstsprache in Spex #325), die in Düsseldorf, der Stadt, in der wir wohnten, mit einem Mal Konzerte gaben.

Es war der unmittelbare Eindruck des just Gesehenen, der uns zu dieser Selbstermächtigung veranlasste – und bestimmt nicht deutschsprachige Platten von Udo Lindenberg oder Nina Hagen, die es zu der Zeit ja ebenfalls gab. Das Fehlen von Vorbildern oder Traditionen machte es uns nicht schwer, aber uns war klar, dass wir uns auf unsicherem Terrain bewegten. Rückblickend denke ich, dass insbesondere einige der frühen Texte von Der Plan an ganz weit weg liegenden Vorbildern orientiert waren: Es musste sich reimen. Meine Texte bezogen sich damit eher zufällig auf die Reimtexte Wilhelm Buschs, mehr als auf deutschsprachige Poplyrik. Mit der Zeit emanzipierten wir uns von diesen Zwängen, und ich begann nach meinen eigenen Regeln zu texten. Und sei es, weil wir zwischenzeitlich feststellen mussten, dass Songtexte, sobald sie veröffentlicht werden, in Stein gemeißelt sind. Ein naiver, nichteigenständiger Text kann nicht mehr gelöscht werden, ist er einmal im Umlauf. Auch, um mir Peinlichkeiten zu ersparen, begann ich bei Der Plan auf einer ›neuen‹ Stufe zu texten.

Wie kann man Peinlichkeit vermeiden?

Ich empfinde bestimmte Modevokabeln, die in meinen Texten damals auftauchten, im Rückblick gelegentlich als peinlich. Man kann Peinlichkeit vermeiden, indem man sich entwickelt, indem man ein Gespür entwickelt. Auch wenn ich nachvollziehen kann, dass bestimmte frühe Schlüsselsongs von Der Plan heute als prototypische Songs ihrer Zeit gelten, so finde ich eigentlich, dass meine Texte im Laufe der Jahre immer besser wurden. Die Texte auf »Live at the Tiki Ballroom of the Senior Maoris Recreation Center in Maketu, Bay of Plenty, New Zealand« gefallen mir fast am besten von allen.

Sie meinen: Ein Lernprozess ist unabdingbar?

Ja, klar. Um es noch einmal zu sagen: Es gab damals nichts, auf dem wir hätten aufbauen können. Wir betraten das dünne Eis einer unberührten Sprache. Viele von uns haben peinliche Texte geschrieben, bevor sie zu ihrer eigenen Stimme fanden.

Gab es jenseits von Wilhelm Busch literarische Vorbilder oder Traditionen, denen Sie sich verwandt fühlten? Dada?

[redacted]

»DA VORNE STEHT 'NE AMPEL / HALT AN, SIE LEUCHTET GRÜN / ALLE LEUTE LAUFEN, UND ICH / UND ICH KANN DEINE AUGEN SEH'N«

[redacted]

Dada ganz bestimmt nicht. Kurt Schwitters, nein. Und mit Poesie oder Schuberts Kunstliedern hatte ich auch nichts am Hut. Irgendwie kamen wir Ende der Siebziger alle aus einem Vakuum. Und bei Der Plan gab es zu Anfang, aus diesem luftleeren Raum heraus, einfach diese direkte Verbindung vom Kinderlied zum Popsong. Besser gesagt: vom Kinderlied zum politischen Text. Denn die Texte der ersten Phase von Der Plan, in welche etwa unser Album »Geri Reig« fällt, waren ganz klar politische Botschaften. Der Plan hieß ursprünglich Weltaufstandsplan. Ein Song auf »Geri Reig« trägt als Reminiszenz oder Fortführung den Titel »Weltaufstandsplan«. Dem lag natürlich eine romantisch-situationistische Vorstellung der Siebziger zugrunde, derzufolge der Weltaufstand möglich sei. Ähnliches propagiert ja das ›Unsichtbare Komitee‹ heute mit seinem Schmöker »Der kommende Aufstand«. Eigentlich haben beide Werke die gleiche Message. Auch in dem Sinne, dass wir damals bereits Post-Links waren. Der Plan stand für eine Absage an alle Gedankenspielchen, die sich für eine Reformation des Kapitalismus aussprachen. Der Plan stand zugleich für eine Absage an alle konkreten politischen Missstände. Wir vertraten die Meinung, dass die Gesamtgemengelage schon genug für sich spräche und somit den Weltaufstand notwendig mache. Und ich hatte ziemlich bald überhaupt keine Lust mehr auf explizit politische Inhalte in meinen Texten. Ich änderte mein Schreiben. Aus Abgeklärtheit.

Sie waren 1979 gerade einmal 24 Jahre alt. Wie kann man da von Abgeklärtheit sprechen?

Ich hatte die kompletten siebziger Jahre damit verbracht politisch zu sein. Ich war wie Jörg Immendorff in der Liga gegen den Imperialismus, und ich habe mir morgens um sechs Uhr vor den Fabriktoren der Mannesmann-Werke von den Arbeitern hasserfüllte Blicke und den Spruch »Blaue Fahnen sind mir lieber« entgegenschleudern lassen. Und ebenso, wie sich unsere politischen Aktionen veränderten, indem wir statt vor Fabriken zu mahnen surrealistische Politik-Stände in den Fußgängerzonen aufbauten, an denen wir etwa zum Nichtwählen aufriefen, so veränderten sich auch die Texte bei Der Plan.

»Da vorne steht 'ne Ampel« folgte ein Jahr später und gilt als einer der Schlüsselsongs von Der Plan. Die Redaktion der Spex listete den Song einst als »wichtigsten Song der NDW« – vor DAF, vor den Neubauten, vor den Fehlfarben. Dieser Song war bereits emanzipiert bis hin zum ad absurdum geführten Reimdiktat, bei dem sich »geh'n« auf »seh'n« auf »steh'n« auf »geh'n« reimt: »Da vorne steht 'ne Ampel / Halt an, sie leuchtet grün / Alle Leute laufen, und ich / Und ich kann deine Augen seh'n / Ich will nicht gerne bei Rot steh'n / Ich will nicht nur bei Grün geh'n / Ich will auch mal bei Rot geh'n«.

»Da vorne steht 'ne Ampel« ist der zweiten Phase von Der Plan zuzuordnen und trotzdem noch so etwas wie ein politischer Song. Nur dass er sich aus einer anderen Perspektive an den Hörer wendet. Statt vom Hörer den Beitrag des Einzelnen im Weltaufstand abzuverlangen, schlägt »Da vorne steht 'ne Ampel«

eine Politik der kleinen Schritte vor. Der zivile Ungehorsam drückte sich hier durch die simple Forderung aus, bei Grün stehenzubleiben und bei Rot zu gehen. Wie in allen anderen Belangen auch, war die BRD diesbezüglich damals ein anderes Land als heute. Während es heute in Berlin normal ist, über Rot zu gehen, war derselbe Akt aufsehenerregend im Düsseldorf der Jahrzehntwende zu den Achtzigern.

Das Radikale dieses Songs lag weniger im der Aufforderung bei Rot zu gehen, sondern vielmehr in der Option, bei Grün stehenzubleiben.

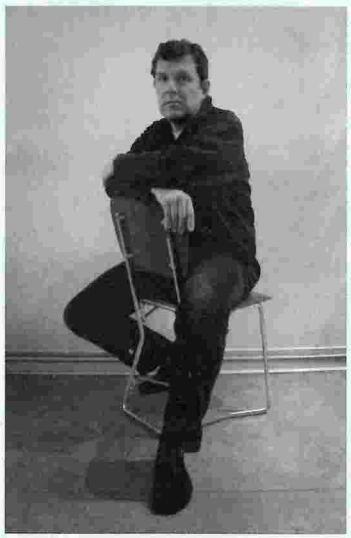
Ja, das ist Pop! Pop braucht etwas Poetisches. Jede politische Botschaft hat im Pop – wie auch im Hollywood-Kino – letztlich in die Formel ›Boy meets Girl‹ zu passen. Es muss um Liebe gehen. Ist dieser Inhalt in einem Song gegeben, kann man in ihm auch politische Botschaften verstecken. Die Zeile »Und ich kann deine Augen seh'n« sagt alles in einem Satz. Nur so kann man ein großes Publikum erreichen. Oder anders ausgedrückt: Die Sprache der Poesie ist reicher als die der Politik. Einem Mädchen in die Augen zu sehen – das ist einfach ein klassisches Motiv.

Tatsächlich geht eine ganze Welt auf mit dieser Andeutung.

Ein guter Popsong zeichnet sich dadurch aus, dass in wenigen Zeilen viel gesagt wird. Vielleicht markierte »Da vorne steht 'ne Ampel« auch deshalb textlich eine solche Zäsur, weil wir zum ersten Mal alle drei – also Frank Fenstermacher, Kurt Dahlke und ich – gemeinsam an einem Songtext gearbeitet hatten. Da wurden Zeilen hinzugefügt und wieder gestrichen. Es war ein Verdichtungsprozess im wahrsten Sinne des Wortes. Ein Prozess übrigens, der sich damals noch meistens an einer bereits fertig eingespielten Musik orientierte. Die Textzeilen hatten zur Musik zu passen – was viele Automatismen und Reimzwänge nötig machte, egal wie sehr wir sie anschließend ad absurdum geführt haben mögen. Diese Arbeitsweise haben wir dann später umgekehrt. Auf späteren Alben von Der Plan gab es viel häufiger zuerst den Text – und anschließend haben wir dann die passende Musik eingespielt.

Wie entstand »Da vorne steht 'ne Ampel«?

Die Zeile »Da vorne steht 'ne Ampel« beschreibt – ähnlich übrigens wie »Draußen am Bahnhof liegt 'ne alte Pizza« – bereits die ganze Situation. Beide Songtitel sind szenisch. Und von diesem Ausgangspunkt kann man dann loslegen. Wir saßen im konkreten Fall zu dritt um die Bandmaschine herum. In unserer Reichweite stand das Keyboard. Einer spielte eine Melodie. Dann sagte ein anderer: »Nee, spiel doch mal anders.« Und dann sagte einer; »Warum nicht bei Rot geh'n.« Und anschließend einer: »Warum nicht bei Grün steh'n.« So sollte es doch eigentlich auch sein, wenn man schon eine Band ist.



»ICH MUSSTE MICH NIE VON DER NDW DISTANZIEREN, DENN ICH HABE DIE SCHLECHTEN SONGS, DIE DA VERÖFFENTLICHT WURDEN, NICHT GESCHRIEBEN.«

Was war mit den Nachwehen in Düsseldorf? Spielte »Da vorne steht 'ne Ampel« nicht auch eine Rolle im damaligen Bürgermeisterwahlkampf von Düsseldorf?

Davon träumen die meisten ›politischen‹ Bands! Während wir wollten, dass die Massen Ungehorsam zeigen und als ersten Schritt die Verkehrsampeln zu missachten beginnen, schlug die Macht zurück mit einer Plakatkampagne, die besagte: »Düsseldorfer gehen nicht bei Rot.« Das war zwar nicht Bürgermeisterwahlkampf, aber es war doch irgendwo bemerkenswert, was wir da angerichtet hatten. Natürlich mussten wir uns viele Vorwürfe gefallen lassen, dass unser Slogan gerade für Kinder nicht nachahmenswert sei. Heute sage ich: Wir hätten den uns zugeworfenen Ball auffangen und zurückwerfen, also an die Öffentlichkeit gehen und einen Hype daraus kreieren müssen. Denn im verantwortungsvoll denkenden Menschen gehen ziviler Ungehorsam und das Vermeiden einer Gefährdung von Kindern immer Hand in Hand.

Wie betrachten Sie als Vorreiter der NDW deren spätere Entwicklung, sprich: ihre Kommerzialisierung?

Da wird ein ganz großes Thema angesprochen, und zwar das der Abscheu der deutschen Intellektuellen gegenüber dem Volk. Eine Abscheu, die es bereits seit dem 19. Jahrhundert oder noch länger gibt. Die teile ich aber nicht. Ich habe mich über den Erfolg und die Verflachung der NDW nie aufgeregt. Erfolg definiert sich nun einmal dadurch, dass gute Ideen massenkompatibel gemacht und damit verraten werden. Ich habe immer nur gesehen, dass im Zuge des NDW-Hypes viel mehr interessante Künstler Gehör finden konnten. Weit mehr auf alle Fälle, als wenn die NDW ein subkulturelles Randphänomen geblieben wäre. Ich musste mich nie von der NDW distanzieren, denn ich habe die schlechten Songs, die da veröffentlicht wurden, nicht geschrieben. Ich fand es richtiggehend gut, dass eine avantgardistische Bewegung einmal nicht in ihrem eigenen Saft schmorte, sondern breitenwirksam wurde. Mit allen Nebeneffekten. Mich hat eher der Backlash ernüchtert. Mitte der Achtziger gab es mit einem Mal ein neues Dogma: keine deutschen Texte mehr. Selbst Bands wie Palais Schaumburg begannen plötzlich auf Englisch zu singen. Das sich über Nacht durchsetzende Schielen auf den internationalen Erfolg war der eigentliche Schock. Der eigentliche Verrat.

Sie haben immer auf Deutsch getextet. Der Song »Der Gummitwist« war der vorprogrammierte Hit – und ging doch im Strudel des Paradigmenwechsels unter.

1984 erschien die Single, und zeitgleich stürzten alle um uns herum ab. Aber vielleicht war auch die Thematik des Songs zu verwirrend? Ich singe in einer Strophe: »Interslip und Floppy Chip / Pershing II und Apple Panic / Sind die Russen unsre Feinde /

Ach, die Welt ist so verwirrend!« Und in der nächsten: »Papi, schenk mir einen Computer! / Hilfe für die ganze Familie! / Liebling, nimm die Rüstungsspirale! / Tanz den Gummitwist!« Da mag ein Kalauer wie der mit der »Rüstungsspirale« unangenehm aufgefallen sein, auch wegen dieses Rests an Polit-Agitation. Oder der Mehrheit der Hörer mag die ganze, sich noch in einem Frühstadium befindliche Evolution der Homecomputer damals fremd gewesen sein. Fakt ist: Obwohl der Song eine catchy Melodie hatte, entwickelte er sich nicht zu dem Hit, auf den alle gewettet hatten. Tatsächlich hatten wir mit der Nummer auf einen kommerziellen Erfolg spekuliert. Uns war gleichzeitig aber schon damals total bewusst, dass wir – wie so viele andere zu der Zeit – durch eine Beschleunigung sondergleichen gegangen waren. Noch drei, vier Jahre zuvor war es etwas Besonderes gewesen, überhaupt eine Schallplatte mit dem eigenen Namen auf dem Cover in der Hand zu halten. Und plötzlich unterhielt man sich über einen möglichen Hit. Wir erlebten damals eine Veränderung zum Guten.

Stand der »Gummitwist« für ein anderes Schreiben?

Am Anfang von »Gummitwist« stand meine Idee, dass man mal ein ›Bubblegum-Stück‹ machen müsse. Und dann hat Kurt Dahlke eine Musik gemacht, die in seinen Ohren dieses Kaugummiartige total inkorporierte. Und als die Musik stand, habe ich an einem Nachmittag, unter Zuhilfenahme einer Fachzeitschrift für Computer, den Text geschrieben. Ich verwurstete einfach all die Begriffe, die in dieser Zeitschrift verhandelt wurden, zu einem Text. Und dann reimte sich der Begriff »Interslip« auf »Floppy Disc«. Das klang auf Anhieb gut. Ich besaß damals übrigens noch gar keinen Computer. Auch so können Texte entstehen. Holger Hiller war in diesem Zusammenhang der Extremfall. Der hat sich ja gegen jeden Sinn gestemmt. Der hat mit verbundenen Augen Bücher aufgeschlagen und mit dem Kugelschreiber auf ein x-beliebiges Wort getippt. So haben wir nicht gearbeitet, bei allem Zufall, den wir zugelassen haben. Uns ging es immer um Sinn.

»Komisch ist, wenn man bedenkt / Dass die Gründe niemand kennt / Was die Welt erschuf und lenkt / Warum der Ball durch's Weltall rennt / Gerade wer am dümmsten ist / Glaubt, dass ihm geläufig ist / Was in Wahrheit rätselhaft, geheimnisvoll und märchenhaft / Engel, sie fliegen hoch, weit entfernt wie ein Stern / Wir lieben euch«.

Das sind Zeilen aus »Engel«. Dieses Lied hat einen rein philosophischen Text. Ein Text, auf den alles hinausläuft. Der Text stößt an die Grenzen der physischen Wahrnehmung. Die letzten Rätsel werden in poetische Formulierungen gebracht. Die Kunst hat in diesem Text genau da ihren Platz, wo der Mensch an die Grenzen seiner Erkenntnis stößt, wo das Wollen des Menschen an Grenzen stößt. Die Kunst ist in diesem Moment der letzte Ort, an welchem man diesen Zustand transzendieren und formulieren kann. Und dennoch waren die Texte bei Der Plan nur ein Bestandteil von vielen. Der Plan definierte sich zu gleichen Teilen über die Musik, die Texte, die Kulissen und die Inszenierungen. Wir haben nicht zuletzt auch viele Instrumentalstücke. Die haben wir auch gemocht und mögen wir noch immer. Aber eins ist auch klar: Du kannst mit Instrumentalstücken niemanden nachhaltig hinter dem Ofen hervorlocken. Es braucht am Ende doch immer die gesprochene oder gesungene Sprache.

Spex – Magazin für Popkultur
http://www.spex.de/
Spex – Magazin für Popkultur | Spex – Magazin für Popkultur | SPEX Magazin (Spex) on Twitter | Spex on SoundCloud

6781 Personen gefällt Spex – Magazin für Popkultur

WERDE AUCH FAN VON SPEX AUF
WWW.FACEBOOK.COM/SPEXMAGAZIN

FAMILLE RECOMPOSÉE

Diese Doppelseite, von links nach rechts:

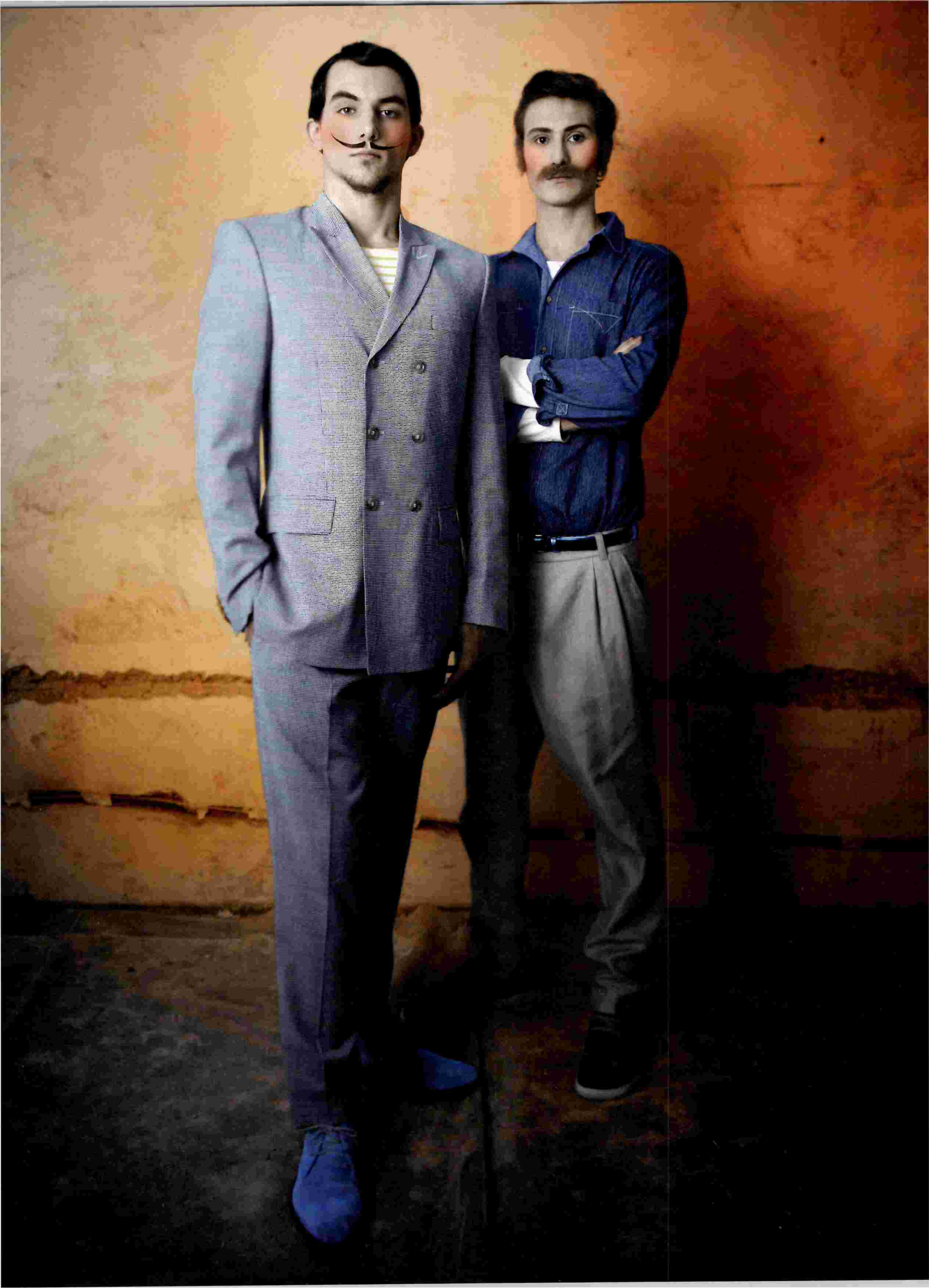
Robert:
Hemd – *Lagerfeld* Jeans – *Levi's* Schuhe – *Timberland*

Isabell:
Shirt – *Marc O'Polo* Steghose – *Majaco* Kragen – *Rita in Palma*
Stiefeletten – *Floris van Bommel*

Phillip:
Hemd – *Herr von Eden* Hose – *Fred Perry*
Gürtel – *Hugo* Sneakers – *Kangaroos*

Albe:
Kleid – *Filippa K* Shirt – *Strenesse* Kette – *Rita in Palma*
Strümpfe – *Burlington* Schuhe – *Hugo*

Moritz:
Jacke – *Firetrap* Shirt – *Stone Island* Hose – *Replay*
Loop – *Codello* Schuhe – *Floris von Bommel*



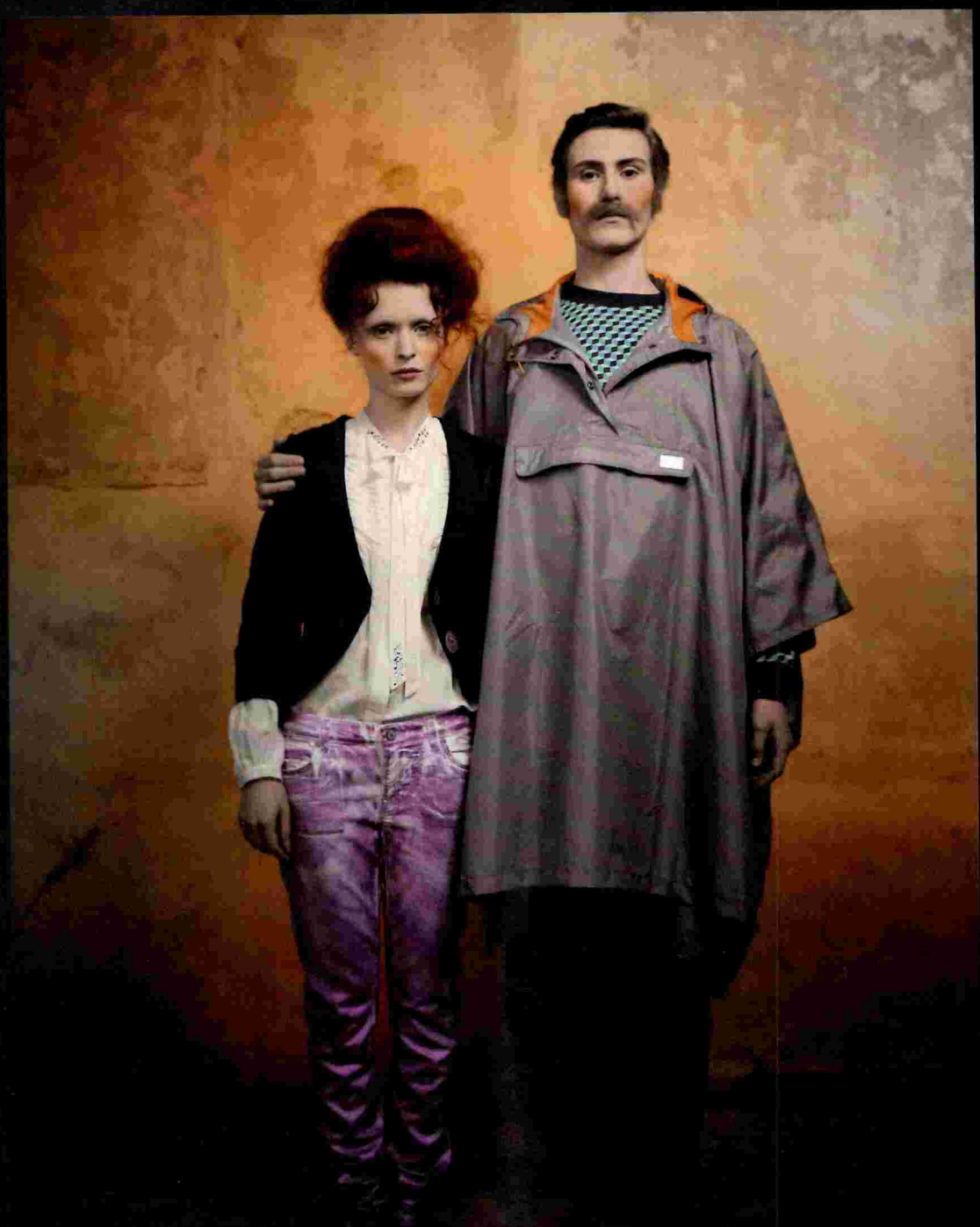
Linke Seite:

Phillip:
Anzug – *Fillipa K* Shirt – *Wood Wood*
Schuhe – *Floris van Bommel*

Robert
Jeanshemd – *Bench* Shirt – *Bench*
Hose – *Hugo* Gürtel – *Hugo* Schuhe – *Camper*

Diese Seite:

Albe:
Strickjacke – *A.F. Vandevorst* Kleid – *Bench*
Hose – *A.F. Vandevorst* Schuhe – *A.F. Vandevorst*



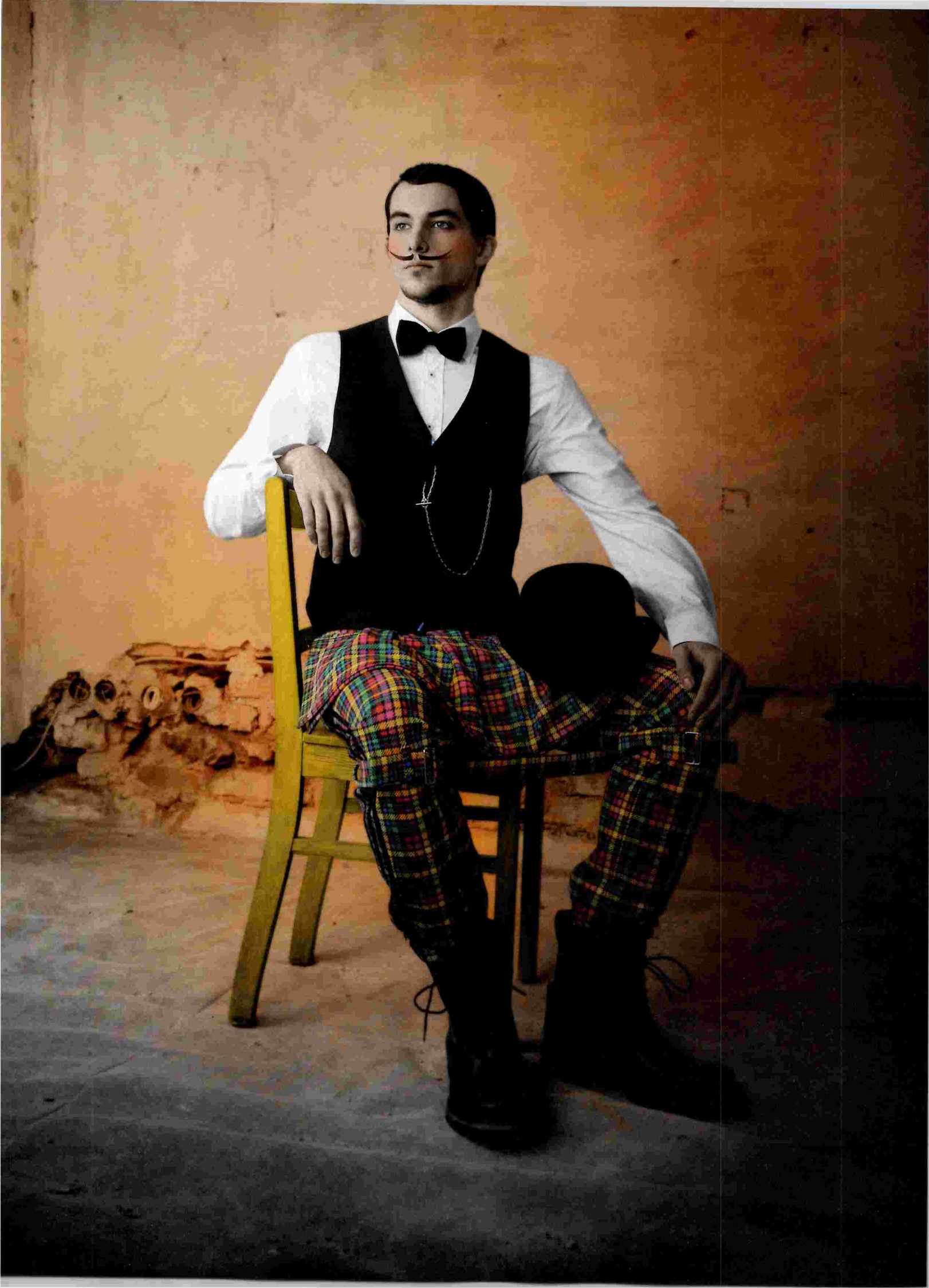
Diese Seite:

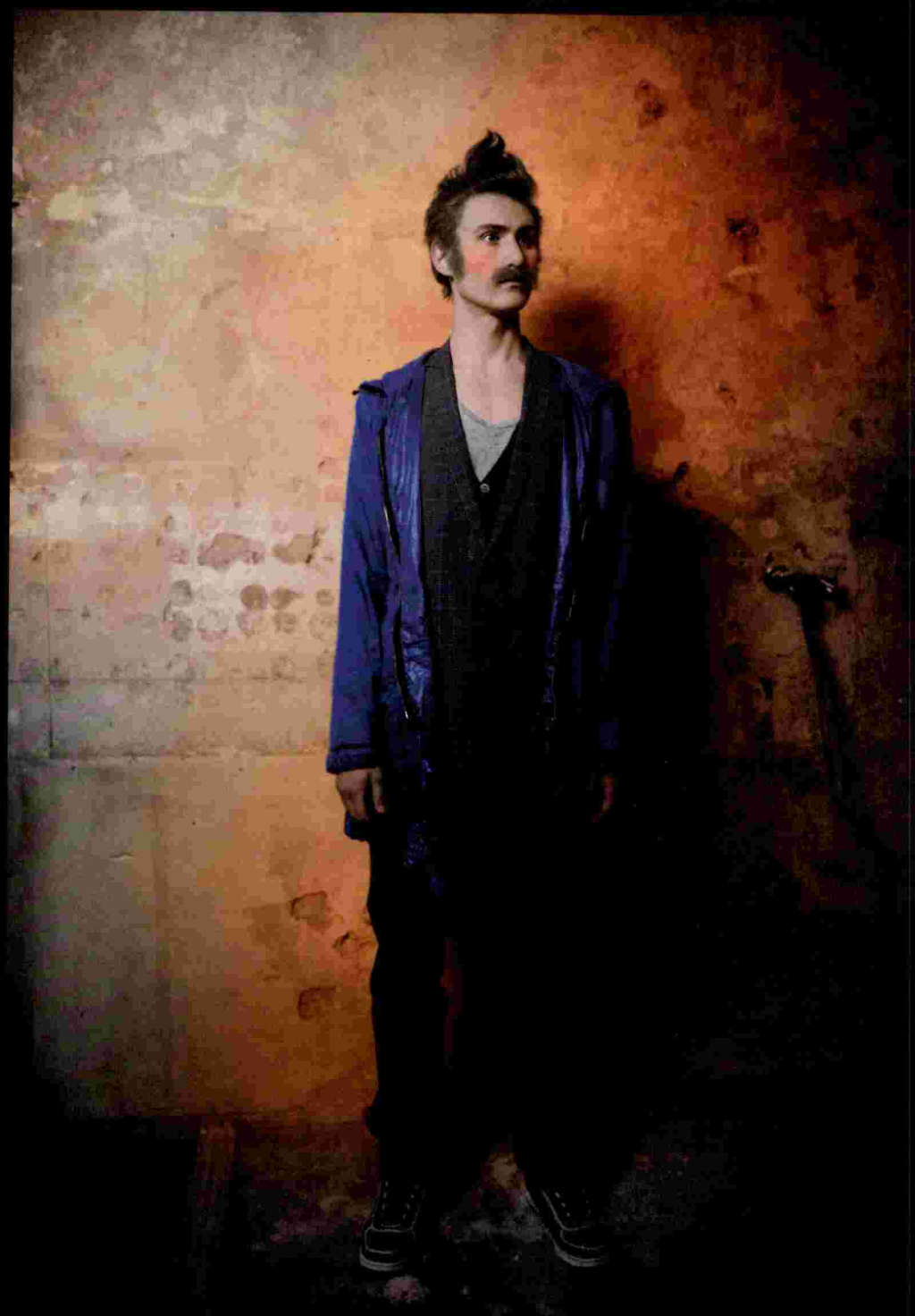
Albe:
Jacke – *Goldknopf Couture* Bluse – *Replay*
Hose – *Lee Anglomania* Schuhe – *Camper*

Robert:
Cape – *Aigle* Sweater – *Weekday*
Hose – *Falke* Schuhe – *Royal Elastics*

Rechte Seite:

Phillip:
Hemd – *Marc O'Polo* Weste – *adidas originals ObyO KZK*
Hose – *adidas originals by Jeremy Scott* Hut – *Salon Hüte und Accessoires*
Boots – *Timberland*





Linke Seite:

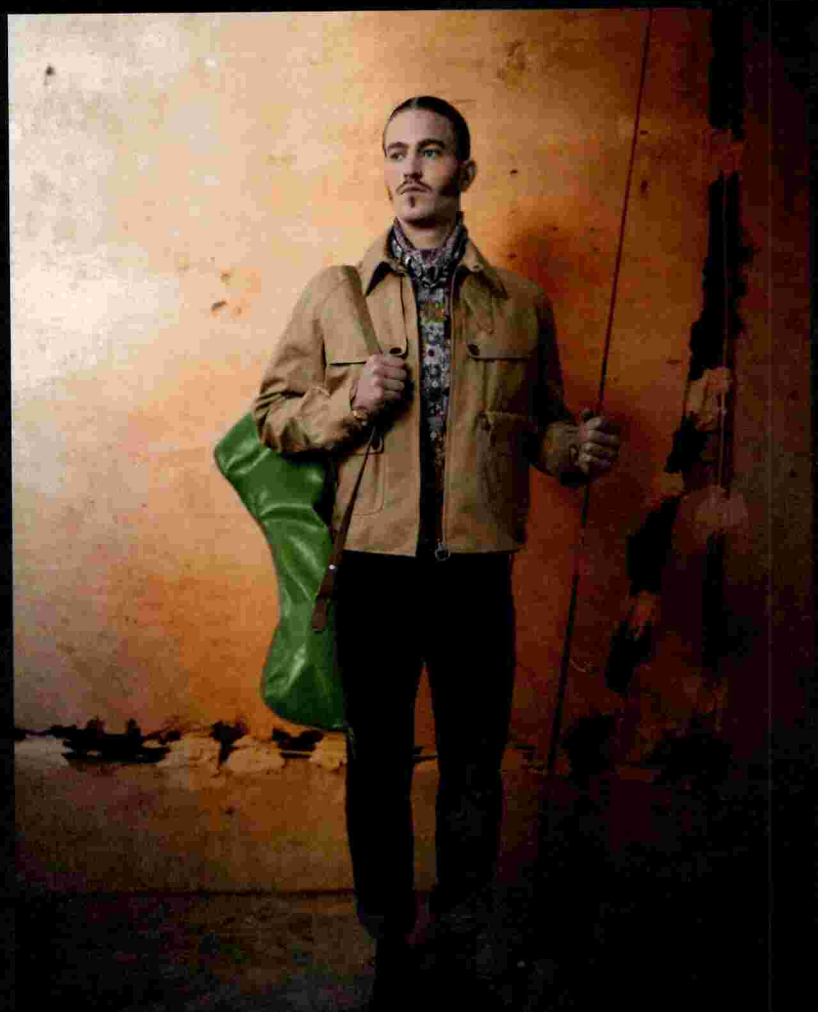
Isabell:
Jacke – *Strenesse* Bluse – *Marc O'Polo organic*
Rock – *Marc O'Polo* Strümpfe – *Burlington* Handschuhe – *Roeckl*
Schuhe – *Flip Flop Murkudis*

Moritz:
Anzug – *Marc O'Polo* Shirt – *Boss Orange* Tuch – *Codello*
Socken – *Burlington* Schuhe – *Timberland*

Phillip:
Strickjacke – *Carin Wester* Shirt – *Herr von Eden*
Hose – *adidas Y3* Tuch - *Codello* Schuhe - *Replay*

Diese Seite:

Robert:
Parka – *Stone Island* Anzug – *Drykorn* Strickweste – *Burlington*
Shirt – *Acne* Sneakers – *Kangaroos*



Diese Seite:

Moritz:
Jacke – *Barbour* Hemd – *Burlington* Jeans – *Lee* Tuch – *Fred Perry*
Socken – *Falke* Schuhe – *Timberland Boot Company*

Rechte Seite:

Isabell:
Pullover – *Fred Perry* Hose – *Monki* Strümpfe – *Burlington*
Lederturban – *Anat Fritz* Schuhe – *Royal Elastics*

Produktion und Styling – *Alexandra Dietl (www.alexandradietl.de)*
Fotografin und Artwork – *Katja Schubert (www.shot-fotografie.com)*
Hair und Make-up – *Alexandra Maria Waldher (www.tune-artists.com)*
Stylingassistenz – *Laura Lorefice*
Ressortleitung Mode – *Jörg Sauer*

Albe Hamiti – (www.tune-models.com)
Isabell Weiser – (www.tune-models.com)
Moritz Sacid – (www.tune-models.com)
Phillip K. – (www.tune-models.com)
Robert L. – (www.louisa-models.de)

MODE-INTERVIEW: *ZALDY*

»JEDE SOCKE VON MICHAEL JACKSON BRAUCHTE IHRE EIGENE BATTERIE...«

Ohne ihn würden unsere Popstars auf der Bühne nur halb so fantastisch glänzen: Zaldy Goco verarbeitet schimmernde Stoffe, Tonnen von Goldnieten und Strasssteinchen sowie illuminierbare High-Tech-Materialien zu den blendendsten Show-Outfits der Welt. Er schneiderte unter anderem Kostüme für Michael Jacksons nicht mehr zur Aufführung gebrachte »This Is It«-Konzerte und für Lady GaGas »Monster Ball Tour«. Im Interview spricht der auf den Philippinen geborene und in New York arbeitende Designer über versteckte Klettverschlüsse, seine Vergangenheit als erfolgreiches Drag-Model in Paris – und darüber, wie er dem King of Pop einen Schuh stahl.

INTERVIEW: JAN KEDVES **FOTOS:** EVA TUERBL

Zaldy Goco, was ist die besondere Herausforderung beim Entwerfen von Bühnenkostümen für Popstars?

Sie müssen immer ›larger than life‹ aussehen, also noch viel glamouröser, glitzernder und eleganter als alles, was andere glamouröse und elegante Menschen im Alltag auf der Straße tragen. Jede Paillette muss genau an ihrem Platz sitzen! Abgesehen davon müssen solche Outfits sowohl aus großer Entfernung als auch im Close-up gut wirken. Bei Konzerten in großen Arenen stehen die Zuschauer teilweise ja sehr weit von der Bühne entfernt, sie erkennen von einem Outfit eigentlich kaum mehr als die Silhouette. Parallel wird das Geschehen aber auf große Screens übertragen und die Kameras zoomen sehr nah an die Kleider heran. Bühnenkostüme müssen immer auf beide Distanzen lesbar sein. Und natürlich muss es ein Kostüm immer in zweifacher, absolut identischer Ausführung geben.

Sie meinen, falls eines beim schnellen Hinein- und wieder Hinausschlüpfen mal kaputt geht?

Richtig, für Kostümwechsel bleiben ja meist nur sehr wenige Sekunden Zeit. Ich arbeite deswegen schon mit allen möglichen Tricks: versteckte Reißverschlüsse, Magnete, Druckknöpfe – alles, was das schnelle Öffnen erleichert. Diese Tricks müssen aber unsichtbar bleiben, denn das Publikum soll ja an die Fantasie glauben. Würde man zwischen zwei Hosenteilen den Klettverschluss erkennen, wäre die ganze Illusion futsch!

Bequemlichkeit ist vermutlich auch sehr wichtig?

Absolut! Zumindest bei Popstars wie Michael Jackson und Lady GaGa. Die singen ja nicht nur, sondern tanzen auch dauernd. Ihre Outfits müssen im Grunde geschmeidig wie Sportswear sein, auch wenn sie manchmal statuesk aussehen. Entscheidend ist immer, wie sich ein Kostüm in Bewegung bewährt. Ich weiß noch genau, dass Michael Jackson einmal sagte: »Meine Kleider müssen die Choreografie genauso lernen wie ich.« Besonders schwierig wird es für mich aber, wenn ich in die Kostüme auch noch Schultergurte, Sicherheitskabel oder Ähnliches integrieren muss. Momentan arbeite ich zum Beispiel an 260 Outfits für den Cirque de Soleil in Las Vegas, im Oktober wird dort »The Michael Jackson Immortal World Tour« Premiere haben. In diesem Fall ist die Herausforderung, dass – wie eigentlich immer beim Cirque du Soleil – viele Akrobaten in der Show sind. Deren Haltegurte so in die Kostüme einzuarbeiten, dass es trotzdem noch gut aussieht, ist wirklich eine ästhetische Herausforderung!

Dürfen Sie verraten, wer bei dieser »Michael Jackson Immortal World Tour« Michael Jackson spielen wird?

Niemand – zum Glück! Es gibt keinen Star. Der Star ist ja tot. Es wäre sehr respektlos gewesen, einfach irgendeinen Imitator zu casten. Die Storyline der Show wird sich zwar an Michaels Lebensgeschichte orientieren, es wird nur seine Musik zu hören sein, und man

wird ihn auch singen hören. Aber niemand wird ihn spielen.

Das heißt, die ganzen Kostüme, die Sie für Michael Jacksons »This Is It«-Show bereits angefertigt hatten und die er selbst dann auf der Bühne aber nicht mehr tragen konnte, kommen gar nicht zum Einsatz?

Auch das wäre sehr respektlos gewesen. Nein, man kann diese Kostüme aber auf der »This Is It«-DVD sehen. Im Bonus-Material der zweiten DVD gibt es einen Kurzfilm mit mir, in dem ich sie alle vorführe.

Dieser Kurzfilm ist sehr interessant!

Finden Sie? Dann bin ich ja beruhigt. Ich habe ihn mir selbst bislang noch nicht anschauen können. Ich ertrage es nicht, mich selbst zu sehen.

Was ist mit all den »This Is It«-Kostümen passiert? Hängen sie in Ihrem Archiv?

Nein, sie gehören natürlich zum Nachlass von Michael Jackson und wurden direkt nach seinem Tod auf Tour geschickt. Sie waren in Ausstellungen in London, Tokio und im Grammy Museum in Los Angeles zu sehen. Als ich letzten Sommer in Tokio zu tun hatte, wurden sie dort gerade gezeigt. Also ging ich sie mit meinem gesamten Team besuchen. Ich hatte sie zuletzt beim letzten Fitting mit Michael gesehen – wir standen vor den Kostümen und heulten alle. Es war so traurig!

Hat Michael Jackson Ihnen während der Vorbereitungen zur Show die Geschichten hinter all seinen ikonischen Looks erzählt – hinter dem weißen Handschuh oder der roten »Thriller«-Lederjacke?

Nein, darüber haben wir nicht gesprochen, ich habe ihn auch nicht gefragt. Das Einzige, was ich von ihm wissen wollte, war, warum er seit Ewigkeiten dieselben Schuhe trägt, diese schwarzen Pennyloafers. Er erklärte mir, das habe rein praktische Gründe: Es seien die einzigen Schuhe, in denen er anständig tanzen könne. Wie zum Beweis führte er mir einen kleinen Moonwalk vor. Ich hätte fast gequiekt vor Begeisterung!

Auf der »This Is It«-DVD sagen Sie, Sie hätten ein Exemplar von Michael Jacksons Pennyloafers nach Italien geschickt, um es dort reproduzieren zu lassen.

Ich habe ihm das nicht erzählt, aber die Leute aus seinem Team meinten zu mir: Kein Problem, nimm dir einfach einen Schuh, er hat sowieso Hunderte davon. Ich wollte für ihn ein Paar anfertigen lassen, das einen anderen Look hat, sich von innen aber genauso anfühlt wie seine normalen Schuhe. Die Leute in der Fabrik in Italien mussten diesen Pennyloafer dafür auseinandernehmen und

»ICH HABE EIN GUTES GESPÜR FÜR BUDGETS. BEI MICHAEL JACKSON BLIEBEN SOGAR NOCH 12.000 DOLLAR ÜBRIG!«

Rechte Seite:
Stills aus dem Featurette »The Gloved One« aus dem Bonusmaterial der DVD »Michael Jackson's This Is It«, copyright Sony Music Home Entertainment

genau analysieren. Sie riefen mich an und sagten: »Wir können doch nicht einen Schuh, den Michael Jackson getragen hat, kaputt machen!« Es führte aber kein Weg daran vorbei.

Wie man auf der »This Is It«-DVD sieht, sollte das Highlight der Show ein blinkendes »Billie Jean«-Outfit sein, wofür Sie einen neuartigen illuminierbaren High-Tech-Stoff namens Lumalive verwendet haben.

Ja, blinkende Socken, blinkende Hosenbeine, ein blinkendes Jackett und ein blinkender Handschuh! Dieser spezielle Stoff mit eingewebten LED-Dioden wurde von Philips Technology entwickelt. Es gibt ihn noch nicht zu kaufen, wir durften ihn aber trotzdem schon verwenden. Man kann auf ihm Lichteffekte per Fernbedienung steuern, ein bisschen so wie bei einem Wii-Spiel. Ich wünschte, ich hätte die Anprobe gefilmt, als Michael die Hose zum ersten Mal anzog. Er war sprachlos, als die Seitenstreifen anfingen zu blinken. Er sagte, genau so etwas habe er sich schon immer gewünscht.

Der »Billie Jean«-Anzug hatte also einen Stromanschluss?

Nein, ganz kleine Batterien. Sie ließen sich in dem Outfit gut verstecken.

Hatte die Versicherung nicht etwas dagegen?

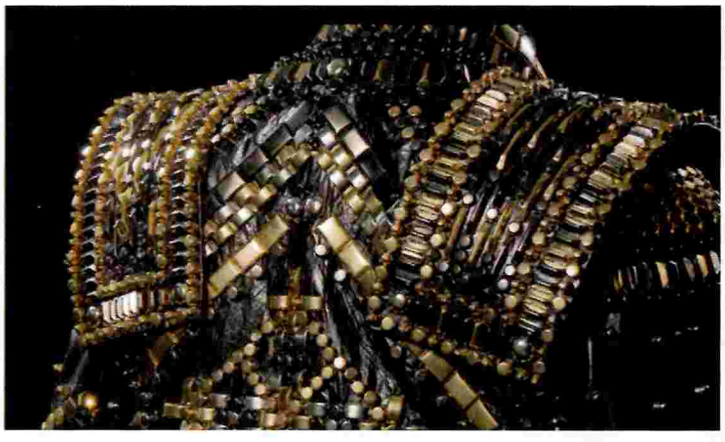
Sie meinen wegen Stromschlägen? Nein, diese Batterien sind völlig ungefährlich. Es sei denn sie explodieren oder laufen aus, aber das ist sehr unwahrscheinlich. Jedes Element des Outfits brauchte seine eigene Batterie, denn alles sollte unabhängig voneinander funktionieren. Der Handschuh sollte während »Billie Jean« in einem Koffer auf die Bühne gebracht werden, dann hätte Michael Jackson ihn herausgenommen, angezogen, woraufhin er sofort zu leuchten angefangen hätte. Da wäre keine Zeit geblieben, noch irgendwo ein Stromkabel reinzustecken.

Wie schwierig ist es für Sie, bei einem komplizierten High-Tech-Outfit wie diesem innerhalb des Budgets zu bleiben? Wie kalkulieren Sie die Kosten?

Ich habe zum Glück ein ziemlich gutes Gespür für Budgets, aber man muss vorher natürlich immer einen bestimmten Prozentsatz für unvorhergesehene Ausgaben oben draufschlagen. Bei Michael Jackson blieb ich sogar noch unter dem Limit – ich hatte am Ende noch 12.000 Dollar übrig!

Obwohl Sie in einem der Outfits 300.000 Strasskristalle von Swarovski verarbeitet hatten?

Die waren gesponsert, Swarovski hatte sie uns zur Verfügung gestellt. Bei der »Monster Ball Tour« von Lady GaGa ist das Budget aber nicht ganz so glatt aufgegangen, da habe ich



COLLAPSIBLE
MODEL 1953
8
36

6.000 Dollar überzogen. Das war aber nicht so schlimm.

Sind Sie von Lady GaGa unmittelbar nach Michael Jacksons Tod kontaktiert worden?

Nein, es war einige Wochen später, im Sommer 2009. Ursprünglich sollte ich Kostüme für die geplante gemeinsame Tour von Lady GaGa und Kanye West anfertigen, aber nachdem Kanye sich bei den MTV Video Music Awards total blamiert und Taylor Swift auf der Bühne öffentlich beleidigt hatte, hieß es, Lady GaGa würde jetzt allein auf Tour gehen. Plötzlich musste alles sehr schnell gehen, sie wurde ja von Tag zu Tag berühmter. Ich hatte kaum zwei Wochen Zeit, um die Kostüme für die »Monster Ball Show« fertigzustellen! Ich habe zum Beispiel dieses goldbesetzte Ägypter-Outfit geschneidert, das aussah wie aus Metall. Es war aus einem speziell gefertigten Leder, das ich bei einer Firma in Spanien bestellt habe. Es war komplett mit hartvergoldeten Nieten besetzt.

In der »Monster Ball Show« trug Lady GaGa zum Song »So Happy I Could Die« ein unglaubliches weißes Kostüm: Es sah aus wie eine Mischung aus Heuschrecke und strahlender Madonnenstatue, mit maschinenbetriebener Aureole und manuell ausklappbaren Flügeln...

Dieses Kostüm stammt nicht von mir, es muss zu einer späteren Version der »Monster Ball Show« gehören. Ich habe die Kostüme für den ersten Teil der Tour geschneidert, seit dem Jahr 2009 ist die Show aber mehrere Male weiterentwickelt worden. Ich schätze, das Outfit, von dem Sie sprechen, stammt von Moritz Waldemeyer, einem deutschen Designer und Ingenieur, der schon unfassbare, mit Technologie, Mechanik und LEDs vollgestopfte Kreationen für Hussein Chalayan konstruiert hat, oder auch Laseranzüge für Popstars wie Bono oder Rihanna.

Sie haben bis vor einigen Jahren ein Modelabel unter eigenem Namen betrieben. Worin liegt der Unterschied zwischen der Maßarbeit für Privatkunden und dem Entwurf von Kollektionen für eine anonyme Kundenschar?

Wenn man direkt mit einem Künstler zusammenarbeitet, ist man immer unmittelbar von dieser Person inspiriert, und davon, wie sie wahrgenommen werden möchte. Man weiß, wie sie sich in einem Outfit bewegen und was sie darin tun wird, man weiß auch, wie das Licht gesetzt sein wird. All das kann man nicht abschätzen, wenn man eine Modelinie entwirft. Der Träger bleibt fiktiv – und damit auch die Wirkung der Kleider. Andererseits entwerfe ich aber auch, wenn ich für einen Star arbeite, nicht allein für ihn, sondern genauso für sein Publikum – also eine Masse von Menschen, die ich ebenfalls nicht persönlich kenne. Diese Menschen müssen mir das Outfit des Stars ebenfalls in gewisser Weise ›abkaufen‹.

Wussten Sie schon immer, dass Sie im Modegeschäft arbeiten wollen?

Ja, bereits als Kind wollte ich Designer werden. Ich habe in Los Angeles an der Parsons School of Design und in New York am Fashion Institute of Technology studiert. Allerdings habe ich irgendwann gemerkt, dass es mir nicht sehr liegt, im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen. Als Designer seines eigenen Labels muss man ja ständig Pressetermine wahrnehmen und sich am Ende der Shows immer auf dem Laufsteg zeigen.

»ES IST HEUTE KEINE SENSATION MEHR, WENN DAS GESCHLECHT VON MODELS NICHT KLAR ZUZUORDNEN IST«

Und das gefiel Ihnen nicht? Sie hatten doch schon Laufsteg-Erfahrung als Model – in den Neunzigern sollen Sie in Paris sehr gefragt gewesen sein!

Ja, gut. In die Modelszene bin ich damals aber nur zufällig reingerutscht. Nach dem Abschluss meines Studiums war ich nach Paris gegangen, denn ich hatte in New York über einige Freunde Thierry Mugler kennengelernt und mir in den Kopf gesetzt, ich könnte in seinem Haus als Designer anfangen. So einfach war das natürlich nicht. Ich stellte mich noch bei verschiedenen anderen Häusern vor, aber alle Leute, die ich dort traf, sagten zu mir: Ach, warum willst du denn Designer werden, als Model wärst du viel besser!

Sie müssen ziemlich beleidigt gewesen sein...

Irgendwie schon, aber ich fühlte mich auch etwas geschmeichelt. Ich probierte es deswegen einfach mal aus. Ich war damals noch sehr androgyn – weswegen ich nicht nur als Mann modelte, sondern auch als Frau. Das lief gleich super, ich wurde auf Anhieb für Schauen von Gaultier, Vivienne Westwood und Mugler gebucht und auch von berühmten Leuten fotografiert: Steven Klein, Steven Meisel, Karl Lagerfeld... 1995 drehte ich sogar als Drag Queen einen Werbespot für Levi's Jeans: Ich auf der Rückbank eines New Yorker Taxis, als sexy Frau, die irgendwann einen Rasierapparat auspackt und sich das Kinn rasiert – und der Fahrer im Innenspiegel bekommt einen Riesenschreck. Das sorgte damals auf MTV noch für viel Aufregung!

Sie meinen, das wäre heute nicht mehr so?

Ich habe zumindest den Eindruck, dass es heute keine Sensation mehr ist, wenn Models geschlechtlich nicht eindeutig zuzuordnen sind. Man braucht sich nur die Anzeigenkampagne von Givenchy aus dem letzten Jahr anzuschauen: In ihr wurde das transsexuelle Model Lea T. gezeigt. Oder die aktuelle Marc-Jacobs-Kampagne: Für sie hat Juergen Teller Andrej Pejic fotografiert, einen Jungen aus Osteuropa, der aussieht wie eine wunderschöne blonde Frau. Möglicherweise kalkulieren die Designer dabei noch einen Skandal ein, aber er scheint auszubleiben. Besser so! Für mich war das Modeln damals jedenfalls eine sehr interessante Erfahrung, die mir auch beim Einstieg ins Modegeschäft sehr geholfen hat.

Stimmt es, dass das erste Kostüm, das Sie dann in New York als Designer für einen Popstar schneiderten, für Lady Miss Kier von Deee-Lite war?

Ja, das war allerdings noch zu meiner Studentenzeit – bevor ich nach Paris ging. Ich war damals sehr viel in Clubs unterwegs und überlegte mir dafür natürlich immer neue, verrückte Outfits. Deswegen war Lady Miss Kier wohl auf mich aufmerksam geworden, jedenfalls sprach sie mich eines Abends an und fragte, ob ich ihr ein Outfit machen könne. Ich fand Deee-Lite natürlich toll!

Lady Miss Kier scheint nicht nur Ihre Modekarriere auf den Weg gebracht zu haben: Jeremy Scott erzählt, er sei überhaupt erst auf die Idee gekommen, Designer zu werden, nachdem er Ende der Achtziger erfolglos an einem Wettbewerb teilgenommen habe, bei dem man neue Plateauschuhe für Lady Miss Kier entwerfen sollte...

Tatsächlich? Davon wusste ich nichts. Von mir wollte Lady Miss Kier damals jedenfalls unbedingt eine exakte Kopie eines Club-Outfits, das von oben bis unten mit Spiegeln besetzt war. Ich hatte sie alle per Hand aus einem riesigen Plastikspiegel ausgeschnitten und daraus einen futuristischen Ganzkörperanzug gemacht, sogar die Schuhe waren integriert. Es war das perfekte Outfit, um auf Partys zu gehen: Man sah darin aus wie eine lebendige Discokugel.

Für Bruce LaBruce' Inszenierung von Arnold Schönbergs Oper »Pierrot Lunaire«, die im März am Berliner Hebbel-Theater Premiere feiert, hat Zaldy Kostüme entworfen. Termine: 6., 8., 9. und 10. März. www.hebbel-am-ufer.de

ISABELLA BLOW IN OHYA
Spring/Summer 2000
Photograph: Mika Ninagawa
© Mika Ninagawa, courtesy of Vogue Nippon and the Executors of the Isabella Blow Estate

REI UND YOHJI WOHNEN HIER NICHT MEHR

Future Beauty: 30 Jahre japanische Mode

Zu Beginn der achtziger Jahre definierten die ›Big Three‹ des japanischen Modedesigns radikal die Bedingungen um, nach denen Mode funktioniert. Die Ausstellung »Future Beauty: 30 Jahre japanische Mode«, die im letzten Jahr in London eröffnet wurde und nun im Münchner Haus der Kunst gezeigt wird, feiert die Entwürfe von Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto und Issey Miyake und historisiert sie zugleich als Avantgarde. In ihrer Fixierung auf Couture berücksichtigen die Ausstellung – und der dazugehörige Katalog – allerdings nicht, dass japanisches Design heute an anderer Stelle noch immer maßgeblich ist: in der Verwandlung westlicher Alltagsästhetik.

TEXT: PHILIPP EKARDT

Im Jahr 1982 wurden auf den Pariser Laufstegen zwei Kollektionen präsentiert, die Modegeschichte schrieben: Die japanische Designerin Rei Kawakubo kleidete für ihr Label Comme des Garçons Models in asymmetrisch fallende Oberteile, die an abgeschnittene Oversized-Pullover oder Tuniken erinnerten. In den Un-Tönen ungefärbter Baumwolle hingen an ihnen Bahnen abgefetzten Stoffes herab, als hätte man einen Sack gerupft. Auch die noch raumgreifenderen bleichen Kittelüberwürfe ihres Kollegen Yohji Yamamoto verweigerten Farbe. Wo Kawakubo Fetzen aufsetzte, zerlöcherte Yamamoto seine Teile, bis sie wie Camouflage-Netze für Polarregionen oder Wüstengebiete wirkten. Teile der Modepresse reagierten verlässlich dumm und verpassten dieser rauen Ästhetik das Etikett ›Hiroshima Chic‹, weil die zerschlissenen Kleider angeblich so aussahen, als seien ihre Trägerinnen direkt aus den Straßen der von einer US-Atombombe vernichteten Stadt auf die Runways in Paris spaziert. Neben einer profunden Menschenverachtung – zerfetzt und zerschlissen hingen nicht die Kleider der Einwohner von Hiroshima und Nagasaki herab, sondern, so diese nicht gleich verbrannt waren, ihre Haut – offenbarte dieses Urteil die Radikalität und Wirkungsmacht, mit der Kawakubo, Yamamoto und zeitgleich ihr Kollege Issey Miyake sich daran gemacht hatten, die Bedingungen umzudefinieren, nach denen Mode funktioniert.

Die Ausstellung »Future Beauty: 30 Jahre japanische Mode«, die im letzten Herbst im Londoner Barbican Center eröffnet wurde und nun ins Münchner Haus der Kunst weiterreist, setzt mit Kawakubos, Yamamotos und Miyakes westlichen Debüts an, verfolgt das Schaffen des ›Big Three‹ genannten Dreigestirns bis ins Heute, und zeigt auch Arbeiten der nächsten zwei Generationen japanischer ModeschöpferInnen wie Junya Watanabe oder Jun Takahashi. Man kann sich hier ein gutes Bild davon machen, was in den letzten dreißig Jahren als avantgardistische Mode gegolten hat: Kawakubos 1997 vorgestellte Kollektion »Body Meets Dress, Dress Meets Body« etwa definiert drastisch die Kunst der Silhouettenmodifikation und Stoffverwendung um, indem sie ihre Trägerinnen in Tischtuch-artig karierte Stretchröcke und Oberteile steckt. Darunter sind an den seltsamsten Stellen massive Daunenpolster angebracht. Der Körper wird halb-organisch, halb-geometrisch modifiziert, und Mode wird als das sichtbar, was sie im Westen lange im Wesentlichen war: ›Bodyshaping‹ durch Veränderung der Proportionen und des Volumens. Ähnliche Effekte sieht man bei jüngeren Designern wie Tao Kurihara, die den Körper in weiche, gemaserte Poncho-artig am Kragen ansetzende Gewänder steckt. Sie fallen wie Kaskaden von Rocksäumen übereinander. Wer dieses Outfit trägt, lässt die Unterkante seines Kleides schon am Hals beginnen und hat sich modisch um alles gebracht, was zwischen Knöcheln und Schultern möglich wäre.

Solche Outfits sind heute im Museum richtig am Platz, denn bei aller Ehrfurcht, mit der man vor ihnen steht: Man besichtigt hier kein aktuelles modeästhetisches Projekt, sondern einen historischen Vorläufer des Stilgeschehens unserer Tage. Wenn man heute eine neue Comme-des-Garçons-Kollektion zu Gesicht bekommt, ist die Bewunderung für deren technische Umsetzung immer noch ungebrochen, doch das Gefühl, einem starken Modestatement zu begegnen, blitzt kaum noch auf. Das mag daran liegen, dass der modische Zeitgeist gerade tendenziell klassische Eleganz-Ideale restauriert, zum Beispiel in den Cocktail- und Abendgarderoben von Alber Elbaz für Lanvin. Außerdem scheint sich die Art und Weise geändert zu haben, in der man sich ›fashion forward‹ bewegen muss, um heute avantgardistische Brechungen zu erzielen. Ein Designer wie Bernhard Willhelm, der knallbunte Männerkollektionen mit den Proportionen amerikanischer Footballspieler über den Laufsteg

schickt oder mit seinem Recycling von Siebziger-Jahre-Schwarzwald-Spießigkeiten sogar Björk bezirzen konnte, generiert seine Formen nicht aus einem Rekurs auf Couture-Traditionen, sondern durch den Import und die dramatische Überzeichnung mode- und geschmacksferner Stile. Auch Rick Owens schafft seinen gerade außerordentlich zeitgemäßen Look zu großen Teilen aus der Überblendung subkultureller Ingredienzien, in diesem Fall des Californian Noir, mit dem ästhetizistischen und modernistischen Erbe Europas. Das will nicht heißen, dass Kawakubo oder Yamamoto sich nicht mit modefernen Ästhetiken auseinandersetzen, oder dass irgendeiner der aktuellen Designer an deren handwerkliche Meisterschaft und intellektuelle Strenge heranreicht. Aber die Arbeiten der alten Meister demonstrieren nicht den hemmungslosen Zugriff auf subkulturelle Stile, wie er momentan an der Tagesordnung zu sein scheint – etwa auch bei Gareth Pugh und seinen Goth-Aneignungen.

Die Gesamtlage lässt sich derzeit wohl am besten im Londoner Dover Street Market beobachten, der so etwas wie Rei Kawakubos diskrete Version eines Concept Stores darstellt. Über mehrere Etagen verteilen sich hier die Kleider ausgesuchter Designer wie Pugh, Elbaz oder Rodarte, es gibt eine Bar, die gehobene Hausmannskost verkauft – Quiche –, eine Abteilung, in der man Kochschürzen erstehen kann und daneben alle möglichen Comme-des-Garçons-Sublinien. Man wird den Eindruck nicht los, dass in diesem rigoristischen Miniatur-Kaufhaus zwar einerseits die Comme-Kollektionen die Marken jüngerer Designer aufwerten, dass aber auch ein Umfeld geschaffen werden soll, in dem Kawakubos Entwürfe sich unter jüngere Kleidungsstücke mischen. Auf einmal liegt ein Hauch von Verkaufe in der Luft, ein Aroma, das die Retail-Avantgardistin Kawakubo bislang geschickt aus jeder Comme-Boutique verbannen konnte. Niemals hätte die legendäre Filiale im New Yorker Stadtteil Chelsea, die mit ihrem geschwungenen Raumschiff-Interieur in eine ehemalige Autowerkstatt implantiert wurde, bevor der Kunsthype das Viertel überrollte, diesen Vibe zugelassen. Und auch im Mitte der Nullerjahre im Berliner Brechthaus eröffneten weltweit ersten Guerilla-Store von Comme des Garçons war nichts dergleichen zu spüren. Der konkurrierte mit dem Zwischennutzungskonzept der damaligen Berliner Clubs, stellte Stühle aus, deren Sitze mit dem hässlichen Camouflagemuster der Berliner U-Bahn bezogen waren und umgab den schnöden Verkaufsakt mit einem Hauch des Konzeptuellen. Als Krethi und Plethi dann Kawakubo folgten und mit allen möglichen Pop-up-Stores ihre neoliberale Pflicht in puncto flexibilisierten Angebots und gesteigerter Begehrlichkeit durch Transienz taten, waren Rei und ihre Jungs längst woanders. Im Dover Street Market sieht es jetzt ein bisschen so aus, als hätte das Rennen inzwischen einen Kopf-an-Kopf-Stand erreicht.

oben und unten
REI KAWAKUBO / COMME DES GARÇONS
Lambda Print, 2009
Collection of the Kyoto Costume Institute
Photograph: Naoya Hatekeyama

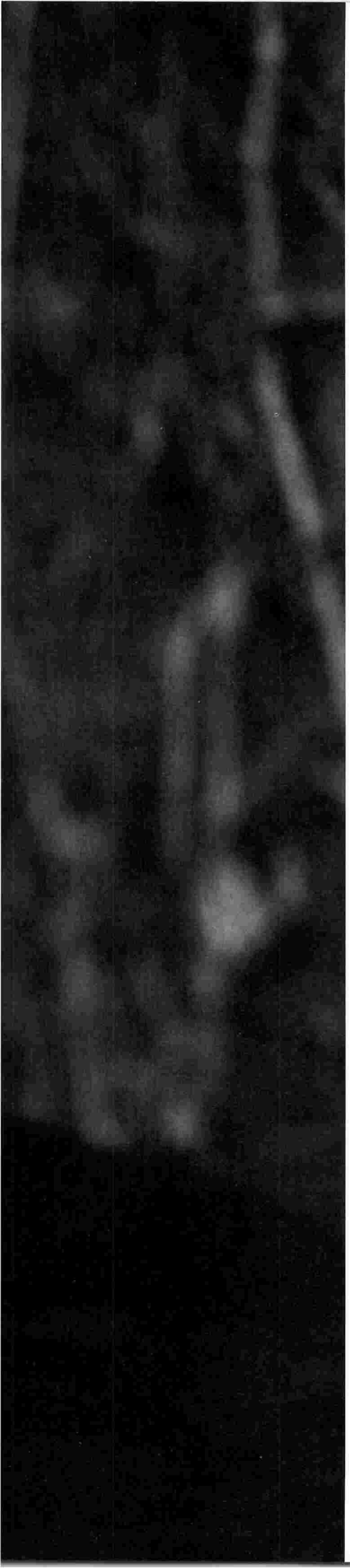
UNTER DEM JAPANISCHEN BLICK NIMMT DIE WESTLICHE MODE FORMEN AN, DIE SIE NIE ZUVOR GEZEIGT HAT

rechts
JUNYA WATANABE / COMME DES GARÇONS
Autumn/Winter 2000
Off-white nylon pile on nylon/polyester ground, one piece dress; polyester organdy ruff collar.
Photo courtesy of Comme des Garçons

Durch ihr Modeverständnis, das um die Couture-Geschichte zentriert ist, lässt die »Future Beauty«-Ausstellung solche Entwicklungen am Rande liegen und klammert auch viele Momente aus, in denen sich alltägliche Stilphänomene der japanischen und westlichen Mode heute verzahnen. In der Prozessierung und Verwandlung westlicher Alltagsästhetik sind japanische Designer noch immer maßgeblich. Das kann man an der historisch minutiösen Recherche und ans Fetischistische grenzenden Rekonstruktion der Arbeitsbekleidung amerikanischer Railroad-Arbeiter – vulgo: Jeans – sehen, die dann höchstwertiges Japanese Denim generiert, das auch in westlichen Modemetropolen als Goldstandard gilt. Und auch auf der Ebene subkultureller Moden wäre zum Beispiel der sich gerade seinem hässlichen Ende entgegenschleppende Preppy-Trend ohne noble College-Replikate, wie sie das japanisch-französische Label Kitsuné lieferte, weitaus weniger sichtbar gewesen. Genauso wären viele Preppy-Looks ohne Teruyoshi Hayashidas inzwischen wieder aufgelegten Fotodokumentationsband »Take Ivy« unentdeckt geblieben. Dieses Buch ist übrigens, im Gegensatz zu Kawakubos und Yamamotos Kollektionen, wirklich einmal vor der historischen Nachkriegslage zu betrachten. Da reist ein Japaner in den 1960er Jahren durch die Elite-Universitäten jener Nation, die sein Herkunftsland besetzt hält und dort zwei Städte der nahezu totalen Vernichtung anheimgegeben hat, um hingebungsvoll den lässig-distinguierten Stil der männlichen Oberschichtenjugend zu dokumentieren. Die saubere und damals ungemein frische Ästhetik der Ivy-College-Jungs bekommt in diesem Kontext einen unheimlichen Beigeschmack – und erweist sich dennoch als stark genug, um auch noch unsere letzten Trends zu füttern. »Take Ivy« macht genauso wie Kawakubos Couture-Dekonstruktionen klar, dass nichts falscher wäre, als Tokio für einen handwerklich herausragenden, stilistisches Nerdwissen anhäufenden Außenposten des westlichen Modesystems zu halten. Genau betrachtet ist es umgekehrt: Unter dem japanischen Blick nimmt die westliche Mode Formen an, die sie nie zuvor gezeigt hat.

»Future Beauty: 30 Jahre japanische Mode«
4. März bis 19. Juni 2011, Haus der Kunst, Prinzregentenstraße 1, 80538 München, www.hausderkunst.de

»Future Beauty: 30 Jahre Mode aus Japan«
Hrsg. Akiko Fukai, Barbara Vinken u.a., 256 Seiten, 250 farbige Abbildungen, Gebunden, Deutsch (Prestel) 30.03.11



JEDES BILD IST EIN ARGUMENT

Artur Żmijewski

In seinen Videoarbeiten befasst sich der polnische Künstler Artur Żmijewski mit verdrängten individuellen und gesellschaftlichen Traumata, als Kurator der im kommenden Jahr stattfindenden 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst fordert er Künstler explizit dazu auf, ihre politischen Neigungen zu bekennen. Für seine nun auch auf Deutsch erscheinende Interview- und Textsammlung »Körper in Aufruhr« sprach der 44-Jährige mit Künstlerkollegen wie Jacek Markiewicz und Roman Stańczak über ihre Projekte, ihre persönlichen und kollektiven Erfahrungen sowie über die polnische Kunst der neunziger Jahre. Dem Buch ist ein Gespräch Żmijewskis mit dem Kurator Sebastian Cichocki vorangestellt, in dem die Rolle des Künstlers radikal bestimmt wird. Wir drucken das Gespräch in gekürzter Fassung.

INTERVIEW: SEBASTIAN CICHOCKI **FOTO:** MICHAEL MANN

Artur, du hast Interviews mit Künstlern geführt, die allesamt mit der Strömung der sogenannten Kritischen Kunst assoziiert werden, und sie gesammelt in einem Buch veröffentlicht. Was war der Zweck dieser Gespräche, welches Wissen wird durch das gesprochene Wort weitergegeben? Und ist dieses Wissen für die Rezeption der Arbeiten dieser Künstler unentbehrlich?

Der Künstler gilt in der gesellschaftlichen Wahrnehmung als ein Schamane, ein Demiurg, ein bunter Vogel, als ein Verrückter, ein chronisch Kranker, als jemand, der vom Fieber einer unbekannten Krankheit verzehrt wird. Das ist natürlich ein gesellschaftlich produziertes Phantasma, ein Mythos. Dieser allgegenwärtige Mythos schirmt die Gesellschaft erfolgreich gegen eine wirkliche Begegnung mit der Kunst ab und nimmt gleichzeitig dem Künstler die Verantwortung gegenüber seiner Arbeit. Eine Auswirkung dieser weitreichen-den Zuschreibung ist die Entstehung einer Immunität, die die Kunst vor der Verifizierung ihrer Thesen und des produzierten Wissens schützt. Das Wort ›schützt‹ hat hier eher pejorative Bedeutung, weil die Gesellschaft durch diesen Mythos imprägniert wird: Sie wird gegen die Inhalte der Kunst immunisiert. Dieses Künstlerbild entstand als Werkzeug zum Schutz vor der Kunst, es produzierte dabei aber auch seine Opfer – also Künstler, die sich unglückseliger-

weise mit diesem Bild identifizieren. Ein Künstler, der diesem Weg folgt, sieht sich als Konsequenz daraus nicht mehr als Diskussionspartner, wenn es um die Realität geht. Folglich verliert er – entsprechend der Regel der sich selbst erfüllenden Prophezeiung – tatsächlich seinen Einfluss auf die Realität. Wird dieses Künstlerbild überwunden, ohne dass eine strukturelle Neudefinition des künstlerischen Feldes stattfindet, fehlt am Ende ein erkennbarer Hintergrund. Der Künstler wird aus dieser verzerrten Sicht fehlender Erkennungsmuster als kümmerlicher Wildwuchs im gesellschaftlichen Gewebe wahrgenommen, der der Welt seine ›idiotischen‹ Anliegen aufdrängt. Dabei liegt die ›Idiotie‹ dieser Anliegen näher an der Wahrheit als das gesellschaftlich akzeptierte Fantasiebild vom Künstler. Sie zeugt von der unauslöschlichen Unschärfe des Bildes, mit der die Gesellschaft samt ihrer diversen Agenten, wie etwa den Medien oder der Wissenschaft, nicht fertig wird: Entweder vereinfacht sie es, oder sie erklärt es als zu vieldeutig.

Wozu dient dieses Künstlerbild außerdem?

Wir kennen einen oft wiederholten Prozess sehr gut. Erst heißt es: »Das ist keine Kunst«, um dann eine mediale Attacke gegen die Arbeit und ihren Autor zu führen. Das ist eben so ein Spiel mit dem Bild vom Künstler und dessen Rolle. Es kann aber auch dazu dienen, künstlerische Aktivitäten zu legitimieren. Die Künstler selbst wollen diese Abläufe jedoch durchbrechen – das kann man aus den Interviews herauslesen, die ich geführt habe. Sie wollen diese scheinheilige Legitimation für ihre Berufsausübung nicht. Sie wollen weder den besonderen Rang noch die Immunität, weil sie Werkzeuge der Entfremdung sind.

Es liegt jedoch ein gewisses Risiko darin, den Vorhang herunterzureißen und die Kunst unmittelbar, ungeschützt zu betrachten. Das ängstigt jene, die den Mythos gerne aufrechterhalten möchten.

Der unverstellte Blick auf das Bild, der nicht mehr vom Künstlermythos verschleiert wird, ist nur auf den ersten Blick ein Verlust für das Publikum und für die Künstler selbst. Was macht er denn offenbar? Dass der Künstler eine Figur ist, die das Alltägliche, Identische reproduziert. Diese Auffassung lässt den Künstler aussehen wie jemanden, der, wie alle anderen, auch der Welt eher ratlos gegenübersteht. Ein Ignorant mit Bildungslücken, jemand, der, wie viele andere, gelegentlich nicht zuhören kann, der nicht viel weiß und wenig versteht. Er ist ein bisschen wie ein Beamter, der Stipendienanträge schreibt, ein Konformist, der Menschen zulächelt, die über sein Schicksal entscheiden. Eine kleine Gestalt an der Peripherie des Wesentlichen.

DIE KUNST KÖNNTE AUFHÖREN ZU BEHAUPTEN, DASS DIE ANTWORTEN, DIE SIE GIBT, FRAGEN SEIEN

ZBIGNIEW LIBERA: »LEGO. CONCENTRATION CAMP«
1996, Legosteine
Courtesy: Zbigniew Libera und Raster Gallery

Warum sollten wir also auf ihn hören, wenn er sich selbst in einer Geste des Verzichts jenes Künstlerbildes entledigt, das ihn mit dem Visionären in Zusammenhang bringt? Warum will er für seine Artefakte Verantwortung tragen? Warum hören wir dem Künstler zu? Und tun wir das wirklich? Dem Zuhören sollte auch das Verstehen folgen, etwa, indem die Elemente des Wissens oder der Prozesse, die der Diskurs produziert hat, in Umlauf gebracht und diskursiv verhandelt werden.

Wenn eine solche Neudefinition der Rolle des Künstlers im sozialen Leben stattfinden würde, wer könnte er dann sein?

Eine Kunst, die keine gute, verständige Antwort hat, driftet ab in die Richtung eines bunten Hirngespinstes. Ausgeschlossen aus der Wissensproduktion, hört sie auf, ihr anzugehören. Aber auch dann behält sie diese ›unbegreifliche‹ Methode bei, der Intuition zu folgen, dem auf der Spur zu bleiben, was verdrängt wurde und was von der Kunst wiedergewonnen und der öffentlichen Debatte erneut zugeführt werden kann. Das ist ein großer Gewinn für uns alle. Kunst ist also ein gleichberechtigter Partner für andere Diskurse – oder kann es sein –, sie befasst sich mit der gleichen Realität, wirkt in der gleichen Welt und macht Aussagen über die gleichen Gegenstände wie die anderen Diskurse. Manchmal steht sie ihnen kritisch gegenüber, andererseits sind auch die Wissenschaft, die Politik oder die Ethik der Kunst gegenüber oft kritisch. Wir sprechen also alle über das Gleiche – über die Welt, in der wir leben, ihre Grenzen und Möglichkeiten, und darüber, wie wir sie gemeinsam gestalten können. Das heißt, wir gestalten sie bereits gemeinsam, wenn auch eher unbewusst und unter Geringschätzung bestimmter Beteiligter.

Welche Veränderung könnte in der Kunst vor sich gehen?

Die Kunst selbst könnte aufhören, beharrlich zu behaupten, dass die Antworten, die sie gibt, Fragen seien. Ich verstehe, dass das heikel ist, denn wenn man Antworten gibt, muss man auch Verantwortung für die Konsequenzen übernehmen. Eine Veränderung kann also durch die Redefinition des Status der künstlerischen Aussage eintreten – ihr tatsächlicher Status als Aussage, Feststellung, Antwort wird nicht länger durch das am Schluss angefügte Fragezeichen verschleiert. Die Künstler können die Situation natürlich nicht allein verändern, sie können es nur im Einvernehmen mit Politikern, Wissenschaftlern und anderen Akteuren tun. Keinesfalls durch die Produktion von weiteren Exponaten ›politischer Kunst‹ für den White Cube, von Ware, die in politisches Zellophan verpackt ist; sondern durch das Eindringen in die politische Struktur mit der Absicht, die eigenen Fähigkeiten anzubieten und an den Verhandlungen über die Gestalt der gemeinsamen Wirklichkeit teilzuhaben. Tauschen wir doch die jeweiligen Kompetenzen untereinander aus! Die Verbindung von Kunst und Macht hat in der

Vergangenheit Grauenvolles zutage gefördert, und seitdem hindert uns ein bleibendes Schamgefühl am gemeinsamen Handeln. Der soziale Körper wurde an dieser Stelle verletzt und hat bis heute unbewusste Ängste bewahrt. Machen wir uns nichts vor, Künstler und Schriftsteller sind auch heute nicht frei von ideologischen Einflüssen. Die vorherrschende und zugleich naive Meinung, wir lebten in einer Zeit des ›Endes der Ideologien‹, ist in sich Beweis genug dafür, dass es sich genau umgekehrt verhält. Die gesellschaftliche Realität ist a priori ideologisch, entweder man dient dem vorherrschenden Status quo, oder man tritt ihm entgegen.

Kommen wir auf die von dir geführten Interviews zurück. Welche Erkenntnisse hast du aus den Gesprächen gewonnen?

Die Kunst ist ein Instrument der reflektierenden Analyse, die im Feld der Intuition und der Ahnungen angesiedelt ist. Nehmen wir zum Beispiel die Arbeiten von Zbigniew Libera: Das sind nicht bloß Objekte, es sind umstrittene soziale Gegebenheiten und Experimente des Künstler-Anthropologen. Diese Arbeiten enthalten ein bestimmtes Wissen in Form von Bildern und sind zugleich wirksame Apparate zur Wissensproduktion. Wieso wird das Wissen, das Libera durch solche Experimente produziert, nicht als Beitrag zu einer anthropologischen Wissenschaft anerkannt? Wieso betrachten wir Arbeiten wie diese immer noch als kulturelle Unterhaltung? Wieso berufen sich die Soziologen nicht auf Erkenntnisse, die von der Kunst gewonnen wurden? Der Wissenschaft selbst sind solche Experimente verwehrt, sie könnte zum Beispiel nicht einfach ein aus Legosteinen gebasteltes Spielzeug-Konzentrationslager in den öffentlichen Raum einbringen. Dabei durchdringt ein solches Objekt aktiv die Sphäre der öffentlichen Meinung und transportiert Informationen über sie. Das Problem liegt wohl darin, dass es sich um Bilder handelt und die Experten anderer Disziplinen sich beim Bilderlesen als Analphabeten entpuppen. Kunst kann auch ein Instrument der Dezentralisierung, der Diversifikation von Wissensquellen sein.

Hat die Tatsache, dass du selbst Künstler bist, deine Gesprächspartner ermutigt?

Ja, bestimmt. Wie sie gehöre ich einer Gruppe an, deren Handicap es ist, dass sie versuchen, die Welt durch Bilder zu erleben, statt sie allein verbal zu beherrschen. Dabei sind zwei Aspekte von Bedeutung: erstens der Fehler, die Bilder zu verachten. Warum ist das ein Fehler? Schon allein deshalb, weil, wie Peter Sloterdijk in »Die Verachtung der Massen« schreibt, die »Massen mithilfe von Bildern regiert werden«.[1] Es ist eine Form von ›Notwehr‹, diese Tatsache zu erkennen.

DIE MASSEN WERDEN MIT BILDERN REGIERT. DESHALB IST ES EIN FEHLER, DIE BILDER ZU VERACHTEN

JACEK MARKIEWICZ: »UNTITLED«
1992, Videostill
Markiewicz adoring a crucifix from the collection of the National Museum in Warsaw. Courtesy: Jacek Markiewicz

Dass ich die Bilder nicht verachte, sondern mir ihrer Kraft bewusst bin, bringt mich anderen Künstlern näher. Der zweite wichtige Aspekt ist der, dass Bilder eine Art von Kommunikation sind, so etwas wie ›Umformulierungen‹ von Aussagen. Künstler denken und sprechen in Bildern – sie können nicht anders –, und das ist auch heute noch ein schweres Handicap in einer Zivilisation, die erst langsam zu ahnen beginnt, dass künstlerische Arbeit, die der unbewussten Assoziation und dem, was am Rande des Bewusstseins auftaucht, vertraut, ein möglicher Weg der Erkenntnis im Kontinuum der Erkenntnisprozesse ist. Die Wissenschaft ist kein Ort, an dem Sehnsüchte und Empfindungen sich entladen, sie findet ihren Höhepunkt nicht in extremer Subjektivität – in der Kunst aber ist all das der Fall. Darin liegt der Wert dieses Angebots, in der Intersubjektivität, die nicht als eine durch die Sicht einzelner Individuen verzerrte Objektivität verstanden wird, sondern als ein Ergebnis der Beziehung vieler Subjektivitäten, individueller Erleuchtungen, Illuminationen und Einsichten. Ich nehme die Erleuchtungen und Einsichten, die meinen Gesprächspartnern zuteil wurden, ernst und betrachte sie als ihren Beitrag zum kollektiven Wissen. Wenn Paweł Althamer mir erzählt, dass Bäume in Wirklichkeit aus der Erde herausragende Nervenstränge sind, verstehe ich das als einen Einblick in seine Welt. Wenn er mir erzählt, dass er mit Gott wie mit einem Kumpel gesprochen hat, werde ich nicht skeptisch und erkläre ihm, dass Gott nicht existiert. Ich weiß, dass er ›wirklich‹ mit Gott gesprochen hat. Das ist für mich eine offensichtliche Tatsache, die sich aus seiner Subjektivität ergibt. Ich schätze und bejahe diese Subjektivität als ein echtes Anderssein.

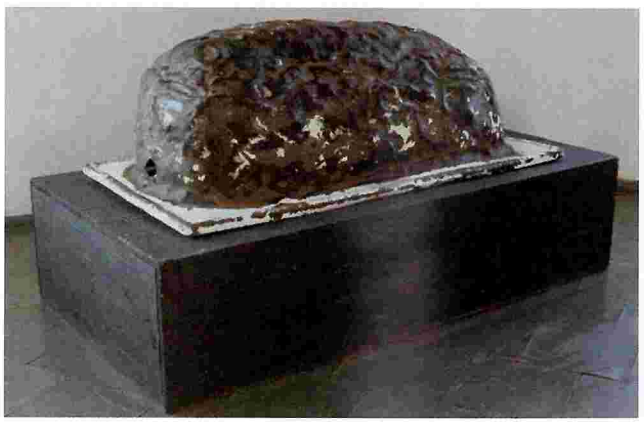
Mir ist aufgefallen, wie wichtig die Sprache in allen deinen Aktionen ist. Du schreibst nicht nur viel und nimmst an zahlreichen Diskussionen teil, manchmal veröffentlichst du Manifeste. Es scheint auch, dass die Quintessenz deiner Arbeiten oft darin besteht, dass über sie gesprochen wird. Das ist ein Nebeneffekt der auf Film aufgezeichneten Bilder, die sprießen und Verzweigungen und Verflechtungen mit den anderen ausbilden. Als wären deine Filme nur ein Vorwand für ein Gespräch und müssten nur in der mündlichen Überlieferung existieren.

Ein erwünschter Effekt von Bildern besteht darin, dass ein Bild ein Argument in einem Gespräch wird. Als ein solches Argument unterliegt es den Regeln eines Gesprächs: Es provoziert eine Antwort und kann, wie jedes Argument, auf ein stärkeres treffen und in der Diskussion unterliegen. Meine Filme sind Argumente und werden überprüft. Sie können von einer stärkeren, intelligenteren, überzeugenderen Meinung besiegt werden. Ich bin der Meinung, dass ein Artefakt oder ein Bild einem Text gleichzusetzen ist, dass es eine von vielen Meinungen darstellt, die diskutiert und umgestoßen werden können. Ein extremes und zugleich spek-

takuläres Beispiel einer solchen Diskussion ist das Argument der Freiheit gegen das der Indoktrination im Falle der Kunst des Sozialistischen Realismus. Eine solche Überprüfung der Kunst könnte es uns auch erlauben, uns vom Künstlermythos zu verabschieden. Die Skandalisierung der Kunst der 1990er und beginnenden 2000er Jahre zeugt von einer ambivalenten Haltung in der Kunstrezeption: Einerseits schützte diese Skandalisierung vor den Inhalten der Kunst, andererseits zeugte sie von einem unbequemen Verhältnis zu ihr. In ihr drückte sich die Auffassung aus: Die Immunität ist so stark, dass wir eine sehr starke Sprache einsetzen müssen, um unsere Meinung zu kommunizieren. Um diese Asymmetrie auszugleichen, muss die Sprache von Anfang an übertrieben gewalttätig sein. Eine derart übertrieben gewalttätige Sprache wurde in der Öffentlichkeit in Form eines Skandals oder einer Anklage vor Gericht realisiert.

Was ist charakteristisch für das von Künstlern geschaffene Wissen? Wie wird es produziert, und worin unterscheidet es sich von anderen Wissensformen?

Stellen wir uns jemanden vor, der ein Universitätsstudium absolviert hat. Sein Wissen ist nach einer Ordnung strukturiert, die als ein Netz aus selbstreferenziellen Begriffen, Definitionen und so weiter angelegt ist. Dieses Netz hat selbstverständlich Löcher – Leerstellen, in die neues Wissen aufgenommen wird. Man kann sagen, dass diese Ordnungsmethode aktiv jede neue Information strukturiert, indem es sie in das entsprechende Netz einbindet und in das Referenzsystem einschließt. Künstler sind da anders gepolt, und zwar wegen des Handicaps ihrer fragmentarischen theoretischen Ausbildung an den Kunstschulen. Es gibt kein Netz, weil es keine Knoten gibt, keine Referenzbegriffe, die aufeinander bezogen ein Netz bilden und Leerstellen eröffnen könnten. Neue Erkenntnisse ergießen sich einfach in einen unstrukturierten Bereich, in dem sich vereinzelte Wirbel um irgendwelche Wissensbrocken bilden. Die Ergebnisse unorthodoxer Verbindungen können manchmal interessant sein, gerade wegen der ›unmöglichen‹ Assoziationen, die ihnen zugrunde liegen. Was dieses System von einfacher Dummheit unterscheidet, ist etwas, was wir als die ›überintuitive‹ Ausstattung von Künstlern bezeichnen könnten, sowie eine bestimmte soziale Hypersensibilität. Dieser Überschuss, diese Meta-Fähigkeiten wiegen die Mängel in ihrer klassischen Ausbildung auf. Ich habe schon früher erwähnt, dass Künstler ähnlich wie Taschendiebe die Momente sozialer ›Unaufmerksamkeit‹, des Vakuums, der Gleichgültigkeit aufspüren. Sie erkennen die betäubten Stellen des sozialen Körpers. Künstler sehen die Stellen, von denen wir nicht wissen, dass wir von ihnen wissen, wie Slavoj Žižek es beschrieben hat.[2]



KÜNSTLER SPÜREN ÄHNLICH WIE TASCHENDIEBE DIE MOMENTE SOZIALER ›UNAUFMERKSAMKEIT‹ AUF

ROMAN STACŃZAK: »MIXQUIC«
1994, METALL
COURTESY: ROMAN STAŃCZAT

Sagt uns die Erfahrung der Kritischen Kunst etwas Wichtiges über Polen?

Ja, sie sagt uns, dass ein bewusstes und kritisches Polen möglich ist, dass wir eine Stufe des Zynismus erreichen können, um zu sehen und zu wissen. Die Kritische Kunst war solch ein konstantes Bewusstsein, eine sture Selbstreflexion. Sie hat die Selbstreflexion in die Kunst eingeführt – die ihr gerade wieder verlorengeht –, weil die Kunst ihre Macht nicht konserviert, sondern sie gewinnt und verliert. In Abhängigkeit vom Druck des Marktes etwa verliert die Kunst das Interesse an der Ideenproduktion – wo er, sagen wir, die Malerei forciert, ist sie ideologisch meist harmlos. Der Druck der ›art industry‹ ist dazu fähig, die Künstler als kulturelle Produzenten hörig zu machen.

Was sind also die Besonderheiten der künstlerischen Aktivität in diesem Land, wenn man von den allgemein bekannten, international vom Kunstmarkt aufgezwungenen Regeln absieht? Wo ist das revolutionäre Element geblieben, der legendäre Widerstand, die Rebellion?

Polen ist kein Ort der Revolution, es ist eher Produzent von Stagnation. Sehen wir uns doch den Sieg der Rechten von 2005 an: Sie haben ihr wichtigstes Wahlversprechen gehalten, näm-lich das, die Gesellschaft in ein Leben aus Patriotismus, Religion und gegenseitiger Kontrolle zu zwingen. Sie vertreten die Politik der kleinen Schritte: hier ein patriotisches Schulprogramm, dort die Forderung nach dem totalen Abtreibungsverbot. Die Bedrohung verschwimmt, resultiert in Langeweile, die Menschen entziehen sich der Notwendigkeit ständiger Proteste. Dann macht die Regierung den nächsten kleinen Schritt. Die Kritische Kunst – darauf eingestellt, die Wirklichkeit kontinuierlich zu kommentieren – war ein Phänomen in diesem Land, ein Funke der Erleuchtung.

In einigen deiner Filme – »Lisa«, »Icyk« und sogar »80064« – taucht die traditionelle dokumentarische Form der ›talking heads‹, der sprechenden Köpfe auf. Hast du das Bedürfnis, ein Zeugnis abzulegen?

Was wir für einen Dialog halten, etwa bei einem Gespräch, sind in Wirklichkeit zwei Monologe. Die Menschen hören einander nicht zu, sie formulieren bloß das soziale Bild ihrer selbst. Das geschieht oft gerade in der Kunst, wenn ein Künstler ein Bild produziert, das nur auf eine Art interpretiert werden kann – das ist dann die allgemeine Meinung, die auch vom Künstler selbst geteilt wird. Abweichende Interpretationen werden verdrängt oder kompromittiert. Es handelt sich also um einen Monolog – und nicht um eine Einladung zum Gespräch. In der kanonischen Interpretation wird die symbolische Macht realisiert und die Herrschaft der Kunst reproduziert. Deshalb gebe ich meinen Akteuren die Möglichkeit,

außerhalb der symbolischen Macht und meiner Zensur zu sprechen. Ihr Zeugnis ist dann wichtiger als meine Vermutungen und von mir formulierte Interpretationen. Ich entsage der Macht der kanonischen Interpretation, indem ich ihnen das Wort gebe.

Hat dich das Wissen, das du beim Durchmessen der Sackgassen der Kunst und aus den unvorhergesehenen Ergebnissen deiner eigenen Untersuchungen erworben hast, verändert? Oder auch das Gespräch mit den Künstlern, die du einmal als »Augenzeugen« bezeichnet hast?

Die Sackgassen der Kunst sind natürlich nicht blind – sie sind Komplexitäten des sozialen Körpers, die von Menschen mit einem besonderen Erkenntnisapparat ausgeleuchtet werden. Besonders weil dieser Erkenntnisapparat mit dem eines Wahrsagers vergleichbar ist – die Vision wird zum Wissen, der Traum zum Hinweis, die Intuition führt zur Erkenntnis. Wird etwa die Frage von Jacek Kaczmarski: »Warum haben alle Menschen so kalte Gesichter? Warum werfen sie dunkle Schatten im Licht?«[3], vom kalten Behaviorismus ernst genommen? Die Kunst nimmt solche Fragen ernst, und sie kann sie sogar beantworten, weil sie eine holistische Haltung einnimmt. Emotionen, Fehler, Entsetzen, Widersprüche – all das, was aus anderen Diskursen ausgeschlossen wird, wird hier zum Werkzeug, das zusammen mit Analyse und Rationalität eingesetzt wird. Du hast, wenn du klug und dumm zugleich bist, mehr in der Hand als jemand, der alles oder nichts weiß. Und du musst dumm sein in der Kunst – weil dein ›wissendes Ich‹ in dir wohnt und dich nur als einen Transmitter, als ein Medium gebraucht. Ich spreche mich nicht für die Dummheit aus; was ich sagen möchte, ist, dass die Kunst potenziell zusätzliche Freiheiten hat, gerade weil sie sich der Dummheit, dem Fehler, dem Widerspruch oder der Überwältigung durch Emotionen nicht versagt. Das lässt mehr Raum für freie Assoziation und schwächt die Übermacht rigider Erkenntnisprozesse.

Das führt in dunkle, seltsame, von Obsession durchdrungene Bereiche. Als du 1997 deine Ausstellung »Parteitag« organisiert hast, hast du vom Publikum gefordert, sich zumindest für einen Moment auf die ›dunkle Seite‹ zu begeben, die Rolle des Täters zu verkörpern. Die Kunst ist ein solcher dunkler Bereich im sozialen Körper – das Künstlerische ist dunkel, unsäglich und muss es auch bleiben, geachtet und verachtet zugleich. Es muss so sein, nicht wegen übernatürlicher Kräfte, sondern weil es ein gesellschaftliches Interesse daran gibt – das Interesse, eine Zone zu erhalten, ähnlich der in dem Roman »Stalker« der Brüder Strugazki, in der keine physikalischen Gesetze gelten, alltägliche Gegenstände Furcht einflößen und nichts sicher ist. Die Gesellschaft braucht einen solchen Bereich im sozialen Körper als eine Schublade für den Wahnsinn, das Seltsame. Der Bruch in der Kunst entsteht durch den Verrat durch die Künstler selbst, die die Zone bedienen. Sie haben Bilder als Sprache definiert und suchen einen Platz für sie, in der Rationalität wie in der Irrationalität, möchten aber nicht länger das heilige Feuer hüten und Priester sein. Dieser Bruch ist bereits vollzogen, das Einzige, was die Kunst noch rettet, ist die ökonomische Hegemonie des Marktes. Der Markt verdeckt den Bruch und lässt nicht zu, dass das Priestertum aufgegeben wird, weil er gerade an dem gesellschaftlichen Trugbild verdient, das den Künstler als Priester darstellt. Darin liegt der Ursprung der Fetischisierung des Werks und der Erhöhung seines Preises.

Was hast du noch von den Künstlern gelernt?

Von der Kraft der Bilder und der Imagination überzeugt zu sein. Die nächste Revolution wird, wie Slavoj Žižek sagt, im virtuellen Raum stattfinden. Gewinnen wird, wer die menschliche Fantasie erobert. Kann Kunst sich dieser Revolution anschließen? Sie kennt doch die Ordnung der Phantasie. Vielleicht liegt hier die Antwort auf die Frage, wie Kunst uns noch nützlich sein kann. Czesław Miłosz stellte in einem seiner Gedichte die Frage: Wozu Poesie, wenn sie doch keine Nationen und keine Menschen rettet?[4] Ich frage mit ihm: Wozu Kunst, wenn sie doch keine Nationen und keine Menschen rettet? Wenn wir mit der Kunst nicht real in der realen Welt handeln können – wozu ist sie dann da?

ARTUR ŻMIJEWSKI »80064«
2004, Single Channel Video, 11 Min.
Courtesy: Artur Żmijewski / Galerie Peter Kilchmann, Zürich / Foksal Gallery Foundation, Warschau

Artur Żmijewski »Körper in Aufruhr. Gespräche mit Künstlern«
Hrsg. von Ariane Beyn, Berliner Künstlerprogramm/DAAD und Stanisław Ruksza, CSW Kronika, 360 Seiten, Berlin / Bytom 2011

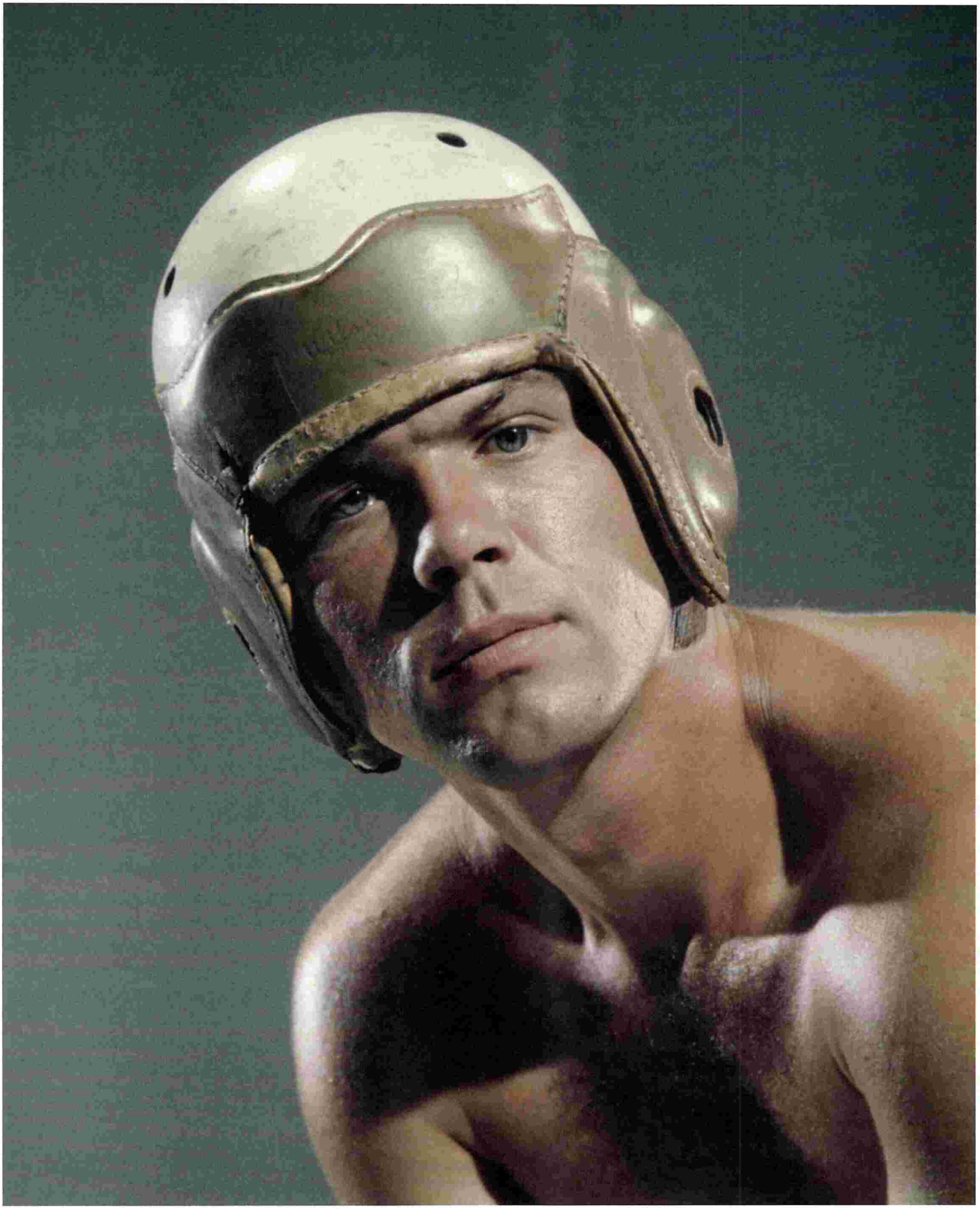
»Trembling Bodies / Körper in Aufruhr«
Ausstellung und Filmprogramm, 11. Februar bis 12. März 2011, daadgalerie, Zimmerstraße 90/91, 10117 Berlin, www.daadgalerie.de

[1] Siehe hierzu den Artikel »Moral Hazard. Norman L. Kleeblatt on the Art of Artur Żmijewski«, in: Artforum International, April 2009.

[2] Siehe hierzu Slavoj Žižek, »Organs without Bodies. On Deleuze and Consequences«, New York 2004, S. 95.

[3] Jacek Kaczmarski (1957 – 2004) war ein polnischer Sänger, Songwriter, Dichter und Autor. Kaczmarski galt in den 1980er Jahren als Stimme der Solidarność-Bewegung.

[4] Czesław Miłosz (1911 – 2004) ist ein polnischer Dichter, Autor und Übersetzer. 1980 bekam er den Nobelpreis für Literatur.



TERRY HAYES
Vintage color transparency, 1974
Cibachrome print, 30 x 20 cm. Edition of 3, printed 2011

PRIVATE AKTE DES WIDERSTANDS

Bob Mizer

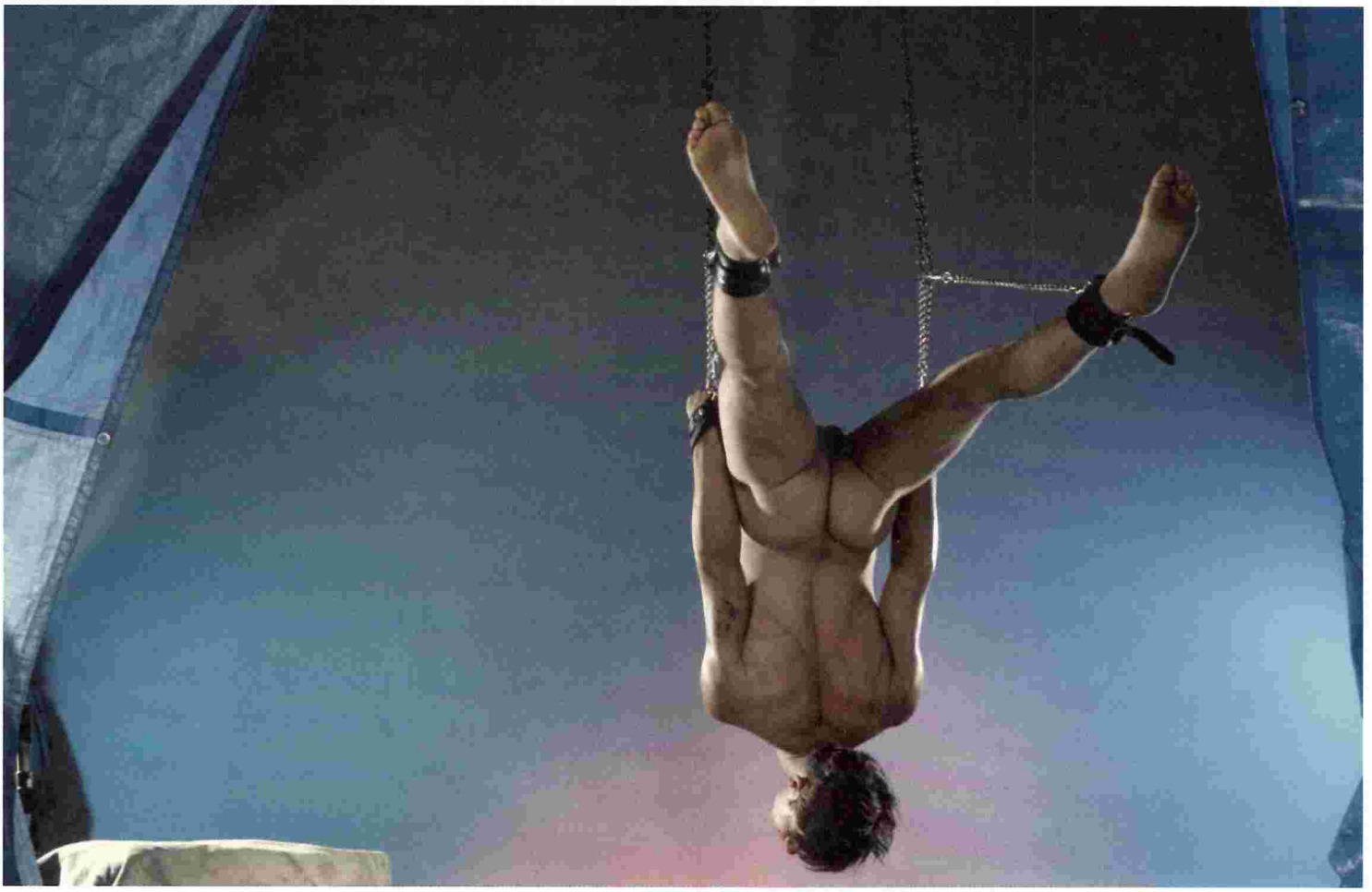
Ohne ihn hätte die Welt heute ein anderes Bild des Mannes: Bob Mizer war Pionier der sogenannten ›Beefcake‹-Fotografie und als solcher besessen vom männlichen Körper. Auf seinem Anwesen in Los Angeles setzte er Stricher, Stars und Bodybuilder in Szene, vertrieb die Bilder in seinem Magazin »Physique Pictorial« – und kam dafür in den vierziger Jahren ins Gefängnis. Während »Bob's World«, ein 2009 im Taschen Verlag erschienener Fotoband vor allem die pornografischen Fotos Mizers feierte, die Künstler wie Kenneth Anger und David Hockney beeinflussten, wird allmählich erst Mizers dezenteres ›privates‹ Werk entdeckt. Bei seinem Tod 1992 hinterließ er ein Archiv von nahezu einer Million Fotografien, die noch nicht aufgearbeitet sind. Eine Ausstellung in der Berliner Galerie Exile erlaubt erstmals Einblick in deren beiläufigen Glamour.

TEXT: ESTHER BUSS **FOTOS:** COURTESY BOB MIZER FOUNDATION AND EXILE GALLERY

Am 10. August 1971 notierte Bob Mizer, der seit seinem zwölften Lebensjahr Tagebuch führte: »Ich war im Del-Mar-Kino & hab mir Trash zum Teil angeschaut, mich aber gelangweilt & bin raus.« An Joe Dallesandro, dem Hauptdarsteller des von Paul Morrissey inszenierten Films, wird es wohl kaum gelegen haben – Mizer hatte den schönen Superstar aus Andy Warhols Factory schon Jahre zuvor für sein 1951 gegründetes Magazin »Physique Pictorial« fotografiert. Doch womöglich waren dem Pionier der schwulen Aktfotografie die sexuellen Überschreitungen und körperlichen Freizügigkeiten in »Trash« einfach nur zu unspektakulär. Schließlich überführte Mizer bereits Mitte der vierziger Jahre die Fotografie von gut gebauten männlichen Körpern auf geradezu subversive Weise in ein erfolgreiches Geschäftsmodell, indem er zunächst unter dem Vorwand von Fitnesstipps und Bodybuilding-Posen die amerikanische Massenkultur mit homoerotischen Männerbildern überflutete. Mizer fotografierte täglich und mit geradezu obsessiver Hingabe nackte Männer, von Hollywood-Stars und Celebrities über obdachlose Stricher bis hin zu Pornostars, inszenierte sie in verschiedenen stereotypen Rollen (Biker, Cowboy, Indianer, Matrose, antike Heldenfiguren wie Herkules) und produzierte mit seinen Männerfotos – später kamen auch Filme hinzu – nicht zuletzt Vorlagen für subkulturelle Aneignungen. So sind etwa Kenneth Angers Bikerfiguren in »Scorpio Rising« (1964) ganz offensichtlich von Mizers sexuell überkodierten Darstellungen inspiriert, und auch Andy Warhol, bekanntermaßen ein Fan von Fünfziger-Jahre-Erotika, wird »Physique Pictorial« sicherlich gekannt haben. Doch während die filmische Avantgarde in den sechziger Jahren ihre Werke immer wieder von der strafrechtlichen Verfolgung bedroht sah, lagen Mizers Kämpfe mit Gesetz und Zensur schon länger zurück. 1947 wurde er wegen der Verbreitung obszönen Materials über das US-amerikanische Postwesen angeklagt und zu sechs Monaten Straflager und Arbeit auf einer Gefängnisfarm in Saugus, Kalifornien verurteilt. Nach Abbüßen der Strafe siegte er jedoch vor einem Berufungsgericht. Nicht zuletzt deswegen wurde Mizer zur Vorreiterfigur für die Liberalisierung der amerikanischen Gesetze zu männlichen Nacktaufnahmen, die zu der Zeit im Unterschied zu Frauenakten unverhältnismäßig restriktiver waren.

TONY FARRELL & JIM LEE (KISSING ROCKS)
Vintage color transparency, 1971
Cibachrome print, 30 x 30 cm, Edition of 3, printed 2011

UNKNOWN (JUMPING)
Vintage color transparency, 1973
Cibachrome print, 30 x 30 cm, Edition of 3, printed 2011



RICHARD JOLINS
Vintage color transparency, 1982
Cibachrome print, 20 x 30 cm, Edition of 3, printed 2011

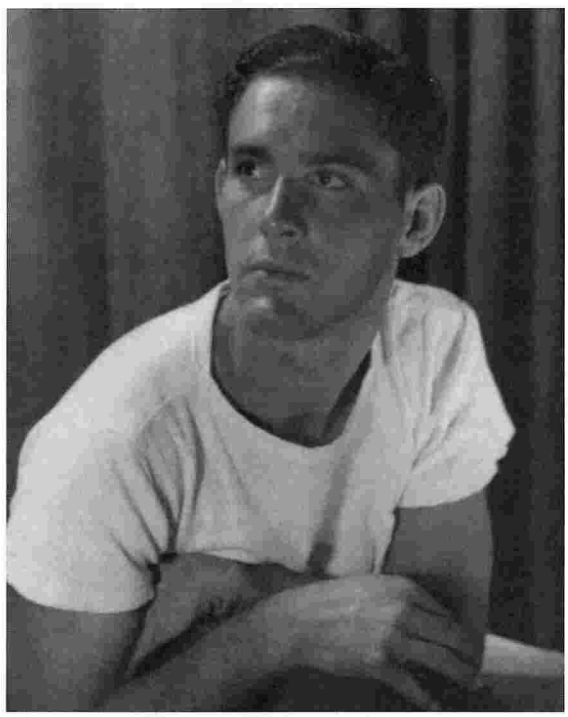
Auch wenn sich Mizers Tätigkeit als erfolgreicher Entrepreneur homoerotischer ›Images‹ von den künstlerischen Manifestationen des Undergrounds grundlegend unterscheidet – der mit Morrisseys Filmen teilweise ebenfalls eine kommerzielle Richtung einschlug – , gibt es immer wieder Berührungspunkte. So betrieb Mizer sein legendäres Fotoatelier AMG (Athletic Model Guild), das sich schon bald nach seiner Gründung 1945 zu einem florierenden Unternehmen entwickelte, von einem privaten Anwesen in Los Angeles aus. In dem 1973 gedrehten Film »Inside AMG«, einer bizarren Mischung aus Dokumentation und Softporno, erinnert das Setting mit seinem weitläufigen viktorianischen Haus, Pool und einer angrenzenden Berglandschaft aus Pappmaché ein Stück weit an eine kalifornische Version der Factory. Die Atmosphäre ist entspannt und auf eine fast kindliche Weise vergnüglich. Nackte Boys hängen am Pool herum, einer macht Sit-ups, andere sonnen sich. Ein neues Model kommt an, zieht sich aus und wird begutachtet, dann wird losgefilmt. Und Mizer, immer mit der Kamera in der Hand, ist gleichzeitig mittendrin wie außerhalb. Bis heute ist Bob Mizer ausschließlich für seine ›Beefcake‹-Fotografien bekannt, die zahlreiche Fotografen und Künstler beeinflussten – darunter auch David Hockney, dessen berühmte »shower paintings« von einem Besuch in Mizers Atelier inspiriert sind. In den Anfangsjahren produzierte Mizer im Stil der klassischen Hollywoodfotografie inszenierte Schwarz-Weiß-Akte, denen schon ungewöhnlich früh – in den vierziger Jahren – Farbfotografien folgen. Bis zur Legalisierung von ›full frontal nudity‹ 1968 tragen die Models auf den Bildern noch sogenannte ›posing straps‹ (ein Vorläufer des G-Strings), wobei der muskulöse, im meist antiken Setting inszenierte Supermann – beim Ringen, Diskuswerfen, römischen Gladiatorenkampf – allmählich vom gemäßigt durchtrainierten ›boy next door‹ abgelöst wird. Die expressiven Farbbilder der siebziger und achtziger Jahre sind dagegen grell und explizit, häufig zeigen sie Schwänze in perspektivisch verzerrten Großaufnahmen. Neben den sexuell offensiven Bildern der AMG entstanden jedoch auch Aufnahmen voller Intimität und Ruhe, subtilem Witz und Anspielungsreichtum. Dabei sind diese ›privaten‹ Fotografien nicht immer eindeutig von den kommerziell entstandenen Bildern zu trennen, sondern vielmehr in einem fließenden Übergang zu sehen. Viele Fotos entstanden ganz offensichtlich vor, während oder nach den ›offiziellen‹ Shootings, wie etwa die zahlreichen Porträtaufnahmen. Mizer, der bekanntermaßen vom männlichen Körper besessen war, richtet hier seine Aufmerksamkeit allein auf das Gesicht der Models, die mal ruhig in die Kamera schauen, ein anderes Mal ihren Blick leicht abwesend auf einen Punkt außerhalb des Bildes richten. Sie sind dabei in einem Zustand ›vor der Pose‹ festgehalten und doch sichtbar Teil einer Inszenierung, in der Farbe und Licht überaus sorgfältig und präzise eingesetzt werden. So scheint etwa der farbig ausgeleuchtete Hintergrund des Studios immer exakt auf Haut- und Haarfarbe des Models abgestimmt und mit Details wie einer Tätowierung oder dem Ton einer Blue Jeans zu korrespondieren.

Mizer, der sein Fotoatelier von Beginn an auf dem Anwesen seiner Mutter eingerichtet

hatte – sie nähte die Kostüme und Posing-Straps –, war zunächst sehr zurückhaltend, was das offene Ausleben seiner Homosexualität betraf. Doch nach ihrem Tod 1964 bekannte er sich in seinen Arbeiten umso heftiger dazu, parallel dazu entwickelte sich das Anwesen für viele seiner Models – und auch für seinen Assistenten Ed Taylor – zu einem festen Zuhause; zuletzt baute Mizer sogar einen eigenen Schlafsaal für seine Modelschar ein. Dieser ›familienähnliche‹ Zusammenhang bot sicherlich auch sexuelle Möglichkeiten, schuf für Mizer aber vor allem eine ideale Arbeitssituation, in der er unablässig ohne jeden organisatorischen Aufwand fotografieren konnte.

Die Nähe zu Hollywoods überbordenden Bildwelten ist in Mizers Fotografien durchgehend präsent – angeblich wurde sein Studio von manchen Stimmen sogar »Metro-Goldwyn-Mizer« genannt. So gehören zu seinem charakteristischen Stil projizierte Hintergründe, üppige Kulissen und Kostüme, leuchtende, an Technicolor-Filme erinnernde Farben und ein Faible für Sandalenfilm-Szenerien – ein leicht überspanntes B-Picture-Setting, das ganz bewusst auf plakative Effekte abzielt. In den ›privaten‹ Fotografien wird diese forcierte Künstlichkeit jedoch zurückgefahren und weicht einer zwanglosen Lässigkeit und ›natürlichen‹ Verspieltheit. Eine Fotografie zeigt ein skeptisch blickendes Model in einer Marineuniform, dem seine Hose abhandengekommen ist. Auf einer anderen, ebenfalls aus dem Jahre 1973, ist eine männliche Figur in der berühmten »Jumping«-Pose zu sehen. Dabei hebt sich die gold glänzende Hose des Models effektvoll gegen den Hintergrund einer hellblauen Hauswand ab, wobei am Bildrand, neben einer Kaktuspflanze sitzend, ein Model in Matrosenoutfit dem Geschehen halbinteressiert zusieht. Die beiläufig glamouröse Aufnahme schwebt auf wunderbar unentschlossene Weise zwischen lapidarem Making-of und einer durchgestalteten Komposition. Denn erst der schräge Winkel der Wand und die wie versehentlich ins Motiv hineinragenden roten Kaktusblüten verwandeln die alltägliche Aufnahmesituation in ein außergewöhnliches Bild voller Schönheit.

Dagegen sind die Fotografien, die Mizer in den vierziger Jahren in Venice Beach aufnahm, auf eine offensichtlichere Art dokumentarisch. Der Strand war nicht nur eine prominente Bühne für Bodybuilder, sondern für den bis dahin noch ungeübten Fotografen ein geradezu paradiesisches Experimentierfeld. Zwar rücken die Bilder von Venice Beach den muskulösen männlichen Körper bereits eindeutig in den Mittelpunkt, doch im Unterschied zu den späteren Fotos isolieren sie ihn nicht von seiner Umgebung. Stattdessen halten sie eine zeitspezifische Strandkultur fest, deren Energie sich aus der lebhaften Interaktion von Darstellern und Publikum – bzw. der Zurschaustellung von Körpern und den Blicken auf diese – speist. Auch die Fotografien von Mizers erster Europareise Anfang der fünfziger Jahre verfolgen einen dokumentarischen Ansatz, sie wirken jedoch intimer als die Strandbilder – etwa die Nacktaufnahme eines Mannes, der mit Bierdose in der Hand lässig auf Eisenbahnschienen posiert und dabei versonnen in die Kamera schaut.



BOB MIZER (SELF PORTRAIT)
unique vintage silver-gelatin print, 10x8 inches, c. 1942

DIE NÄHE ZU HOLLYWOOD IST DURCHGEHEND PRÄSENT: MAN NANNTE SEIN STUDIO »METRO-GOLDWYN-MIZER«

Im Zuge seiner Professionalisierung konzentrierte sich Mizer später bevorzugt auf amerikanische Männlichkeitsideale, wobei die Inszenierungen von Stereotypen zunehmend mit Elementen von Parodie, Maskerade und Camp durchsetzt wurden. Zuletzt schien es sogar so, als betreibe er eine Form der Self-Appropriation, indem er seine eigenen Images unendlich wiederholte und dabei die Schraube der Übertreibung unaufhörlich weiterdrehte. Doch auch unter diesen Aufnahmen finden sich immer wieder subtilere Rollenspiele. Auf einem Foto von 1971 ist das Model Kurt Koenig vor dem Hintergrund einer zusammengezimmerten Waldkulisse in einer SS-Uniform zu sehen, ein weißer Hund sitzt ihm zu Füßen, rote Blumen verleihen dem Setting etwas Liebliches. Mizer kreiert mit seiner pophaften Aneignung zwar eine explizit schwule Kopie der ›klassischen‹ Nazifigur, verzichtet aber auf eine simple Form der Karikatur, indem er das Model indifferent ins Leere blicken lässt.

Als Bob Mizer 1992 starb, hinterließ er fast eine Million Fotos – ein Großteil davon ist noch unbekannt. Die in Berlin gezeigte erste Auswahl an ›privaten‹ Bildern aus seinem Archiv ist also nur der Einstieg in ein ausuferndes Werk, das seine kommerzielle Ausrichtung auf unprogrammatische Weise mit der Widerständigkeit des Undergrounds verband.

Bob Mizer: Select Private Works 1942-1992
19. Februar bis 19. März 2011
Exile Gallery, Köpenicker Straße 39, HH, 10179 Berlin, www.thisisexile.com

HUSTLER MIT FUSSNOTEN

»Decoded« von Jay-Z

Der Aufstieg vom Drogendealer zum Fast-Milliardär findet die Vollendung erst in seiner Verschriftlichung: Mit »Decoded« hat Jay-Z ein Buch veröffentlicht, das Autobiografie und Selbstexegese zugleich ist. Nicht nur die lesende Öffentlichkeit lädt der Rapper damit zum Diskurs ein, sondern auch die Literaturwissenschaft, die Hiphop gerade erst entdeckt.

TEXT: TOBIAS RAPP **ILLUSTRATION:** PATRICK KLOSE **FOTOS:** »DECODED« © 2010

Als der kleine Shawn Carter neun Jahre alt ist, hat er das Schlüsselerlebnis, das aus ihm später Jay-Z machen wird. Es ist 1978, er lebt mit seiner Mutter in den Marcy Projects von Brooklyn, einer ziemlich heruntergekommenen und gefährlichen Gegend, er kommt nach Hause und sieht im Hof zum ersten Mal in seinem Leben, wie gerappt wird. Ein paar Kids stehen um einen Jungen namens Slate herum, der rappt Reim auf Reim, »ewig lange, bestimmt 30 Minuten, aus dem Kopf, ohne aus dem Rhythmus zu kommen, zum Klatschen der Hände«. Es kommt ihm vor wie in der Kirche, »wie die Kirchen-Ladies, die vom heiligen Geist berührt werden«. Shawn sieht die Macht, die die gerappten Worte haben. An jenem Abend fängt er an, selbst Reime zu schreiben.

Es ist natürlich ein Schlüsselerlebnis wie im Hollywood-Film, wo auch immer ein Flashback in die Kindheit die Handlung legitimieren muss. Es ist aber auch eines der strukturierenden Momente von Jay-Zs im November veröffentlichtem Buch »Decoded«, in dem er seine Vita erzählt: das Reimen als der erste selbstbestimmte Akt im Leben. Er zieht sich fortan durch seinen Alltag. Jay-Z muss immer schreiben. In Hefte, wenn er in der Schule ist, auf Papiertüten, wenn er auf der Straße ist. Und wenn gerade nichts zur Hand ist, wenn er an der Straßenecke Drogen verkauft, dann merkt er sich die Reime eben, er habe »kleine Ecken in meinem Kopf, wo ich die Reime sammelte«.

Die Schlüsselszene hat aber noch eine andere Funktion. Jay-Z, ein Rapper, der 1996 sein erstes Soloalbum herausgebracht hat, das ›Goldene Zeitalter‹ des Hiphop in den späten Achtzigern und frühen Neunzigern also nicht mitprägte, sagt: Ich war von Anfang an dabei. Mehr noch, mit »Decoded« sagt Jay-Z: Ich bin Hiphop, ich war nicht nur von Anfang an dabei, ich bin immer noch dabei. Ich bin damit reicher geworden als alle anderen, ich bin besser als alle anderen, und ich habe es auch noch kompletter verstanden. Weil ich sehe, dass diese Musik keine Grenzen hat. Deshalb habe ich dieses Buch geschrieben.

Man kann ihm schlecht widersprechen. Jay-Z ist einer der erfolgreichsten Rapper der Welt. Niemand hat eine vergleichbare Karriere, außer Snoop Dogg. Jay-Z hat seit 1996 die erstaunliche Anzahl von 14 Alben veröffentlicht (die Kooperation mit Kanye West, die für

den März angekündigt ist, wird das 15. sein), darunter die beiden Trilogien »In My Lifetime« und »Blueprint« sowie das »Black Album«. Er hat um die 50 Millionen Platten verkauft und zehn Grammys gewonnen. Vor allem aber: Er ist ein unglaublich erfolgreicher Geschäftsmann. Er ist nicht nur Gründer von Roc-A-Fella Records, Geschäftsführer der Managementfirma Roc Nation, er hat auch die Klamottenfirma Rocawear gegründet und verkauft, er war Chef von Def Jam Records, ihm gehört eine Restaurantkette und er hält Anteile an einer Brauerei und einem Basketball-Team. Im Jahr 2015, das hat er dem britischen Observer verraten, wird er, wenn es so weitergeht, seine erste Milliarde zusammen haben.

»Decoded« ist eine Mischung aus Autobiografie, Selbstexegese, Coffeetable-Book, Poesiealbum und CD-Booklet. In 14 thematisch organisierten Kapiteln schildert Jay-Z sein höchst erstaunliches Leben, wie er vom Drogendealer zum Superreichen aufstieg, und die Lyrics von 28 seiner Songs werden abgedruckt und en detail erklärt (mit Fußnoten!). Das Ganze ist sehr schön gestaltet, schon grafisch erzählt jede Seite von Jay-Zs Triumph. Zu einem vollkommenen Aufstieg wie seinem gehört natürlich auch die geschmackliche Verfeinerung.

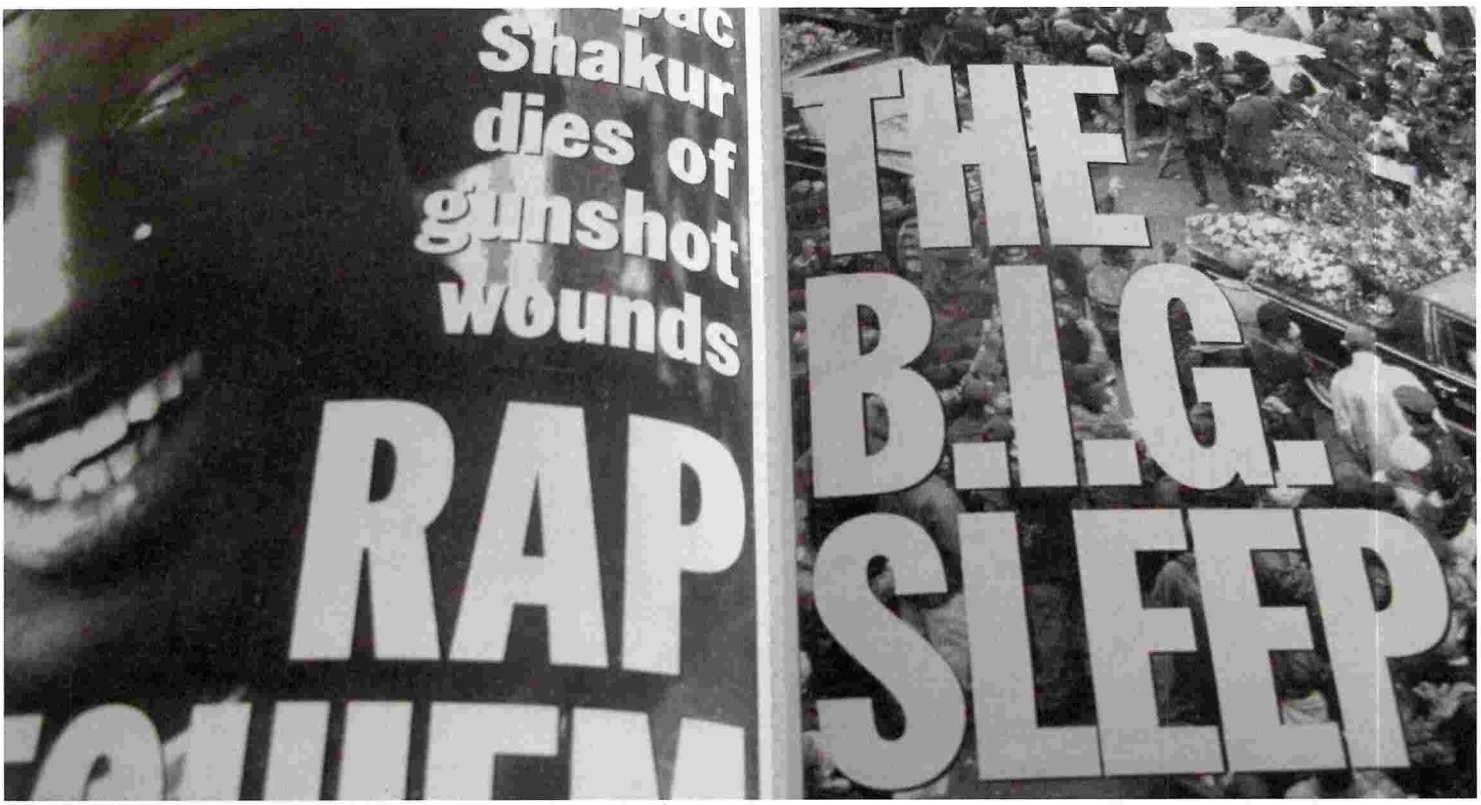
Schon vor Jahren gab es einmal das Gerücht, Jay-Z habe zusammen mit einem

Schon grafisch erzählt jede Seite des Buchs von Jay-Zs Triumph

Journalisten eine Autobiographie geschrieben und sie dann wieder zurückgezogen. Ob »Decoded« etwas mit diesem Material zu tun hat, ist unklar, richtig viel erzählt Jay-Z nicht aus seinen Jahren als Drogendealer. Man kann ihn sich wohl als einen Dealer der mittleren Ebene vorstellen, nicht der, der die ganze Zeit an der Ecke steht und verkauft, wohl aber der, der den, der an der Ecke steht, überwacht und versorgt. Das lässt er aber nur durchblicken, mehr nicht. Es ist auch nicht weiter wichtig, denn auch ohne genauere biographische Details preiszugeben, betont Jay-Z immer wieder den Punkt, dass Hiphop ohne die Crack-Epidemie nie das geworden wäre, was es heute ist. Und das kann man durchaus als eine Korrektur des tradierten Geschichtsbildes lesen, wonach diese Kultur aus dem Impuls hervorgegangen sei, die Kämpfe zwischen Gangs zu befrieden, die Macht des Wortes (oder des gelungenen Tanzschritts) an die Stelle der Faust zu setzen. Hiphop, so Jay-Z, markiert einen historischen Bruch. Wenn niemand dir hilft, musst du dir selbst helfen. Das ist neu in der afroamerikanischen Community, in der man sich sonst immer gegenseitig half.

Aber Hiphop, so wie Jay-Z ihn beschreibt, ist die Triumph-Musik einer Generation junger schwarzer Männer, die sich früh mit der Frage der Macht beschäftigen mussten – und zwar anders als ihre Väter. Die wuchsen im Spannungsfeld von Segregation, Bürgerrechtsbewegung, schwarzer Militanz und Forderungen nach Gleichberechtigung auf. Das hatte sich in den Achtzigern grundlegend geändert. Die prägende Erfahrung der Hiphop-Generation sei gewesen, als Jugendlicher zu merken, dass man der Mächtigste ist. Dass die Älteren bei einem Schlange stehen, um Crack zu kaufen. Der Hustler ist die Zentralfigur des Hiphop.

Nun hat jeder Rapper einen Track im Programm, der das auch sagt: dass man bezahlt wird, dass Geld kein Problem ist, dass man weiß, wie Macht sich anfühlt. Den Unterschied macht die Vollendung, mit der Jay-Z sein Leben als Beweis für diese Behauptung anführen kann. Das hat viele Konsequenzen. Hiphop ist so umfassend erfolgreich geworden, weil sich so viele in diesem neoliberalen Ellbogendrama wiederfinden können. Wobei Jay-Z interessanterweise recht sozialdemokratische Schlüsse



aus seinen Erfahrungen zieht: Zu gesellschaftlicher Solidarität gibt es keine Alternative, schreibt er, deshalb hat er Obama unterstützt. Ein ganzes Kapitel handelt davon, warum er bei seinem »MTV Unplugged«-Auftritt eine Goldkette zum Che-Guevara-T-Shirt trug. Und wirklich gute Kunst, so Jay-Z, wird aus dieser Konstellation nur, wenn man auch den Zugang zu den Momenten der Schwäche, Hilf- und Ratlosigkeit findet, die der Hustler verdrängen muss, um zu überleben.

Jay-Z glorifiziert diese Gefühle aber nicht. »Es gibt eine kranke Faszination für den toten Künstler, den abgebrannten Künstler, den bedrogten Künstler, den Künstler, der all sein Geld für Drogen und Goldketten ausgibt und am Ende in einem VH-1-Special landet. Oder für Künstler, die so große Probleme damit haben, Geld für ihre Musik zu bekommen – was ja oft bedeutet, für Schmerz und Durcheinander und Träume bezahlt zu werden –, sodass sie dummes Zeug damit anstellen, es verbrennen oder so was«, schreibt Jay-Z. »Das sind Spielchen, die Leute manchmal mit Musikern spielen: dass man Geld hassen muss, um authentisch zu sein, dass Erfolg eine so schwere Last ist, dass man sich umbringen will. Aber jeder, der sagt, Künstler sollten sich nicht um ihr Geschäft kümmern, ist wahrscheinlich jemand, der eine Hand in deren Tasche hat.«

Hierzulande wurde sein Aufstieg vor allem als Niedergang wahrgenommen

Wahrscheinlich ist diese Haltung auch der Grund, warum Jay-Z es in Deutschland immer schwer hatte. Der Hiphop-Diskurs in Deutschland lief anders als in den USA. Jay-Zs Aufstieg ging ja einher mit einer Entwicklung im Hiphop, die hier vor allem als Niedergang wahrgenommen wurde. Wer in den späten Neunzigern in einen deutschen Hiphop-Laden ging, um eine seiner Platten zu kaufen, musste einigen Spott ertragen. Die Künstler des heute vollkommen zu Recht vergessenen Labels Rawkus beherrschten damals den Diskurs, Independent-Hiphop war der dazugehörige Begriff. Er lief darauf hinaus, die Werte des Indierock in den Hiphop einzuschleusen, die Kommerzialisierung der Gegenwart zu beklagen, das Widerständige des eigenen Tuns zu bekräftigen, den Niedergang zu betonen, die eigene Minderheitenposition als selbstgewählt zu stilisieren.

Das ist mit Jay-Z natürlich nicht zu haben. Nicht, dass er mit den dazugehörigen Künstlern ein Problem hätte, er liebt den Ex-Rawkus-Künstler Talib Kweli. Aber: »If skills sold / Truth be told / I'd probably be / Lyricly / Talib Kweli« (»Moment of Clarity«). Mit anderen Worten: Würden Skills allein reichen, um Geld zu verdienen, bräuchte es keinen Talib Kweli mehr – denn dann wäre Jay-Z selbst Talib Kweli.

Jay-Z ist genau dieser Hustler, und »Decoded« ist so selbstverständlich Kunstwerk wie Teil seiner Geschäftemacherei. Nicht weil dieses Buch so viel Geld einspielen würde, auch wenn es sich seit Wochen in den amerikanischen Bestsellerlisten hält. »Decoded« ist ein Angebot an die amerikanische Lese-Öffentlichkeit wie an das akademische Establishment, das gerade erst anfängt, sich mit Hiphop zu beschäftigen. Die dicke »Anthology of Rap« der Professoren Andrew Bradley und Andrew DuBois ist vor kurzem erschienen; nach den Geschichtsbüchern, die in den vergangenen Jahren über diese Musik erschienen sind, kommen nun also die Literaturwissenschaftler. Jay-Z sagt: Erkennt mich als Künstler an. Dann erzähle ich euch davon, wie ich Künstler geworden bin.

Jay-Z »Decoded« *336 Seiten, Englisch (Spiegel & Grau) 16.11.10*

ETWAS, DAS NACH LEBEN AUSSIEHT

»Feuer« von Chaim Noll

TEXT: ULRICH GUTMAIR **BILD:** CHRISTOPH LAIDIG

Es gibt Geschichten, von denen erzählen wir nicht gern, weil keiner sie hören will. Womöglich ist Chaim Nolls im Herbst erschienener neuer Roman »Feuer« deshalb vom Literaturbetrieb weitgehend ignoriert worden. In ihm beschreibt der in der DDR geborene, in Israel lebende Autor den Überlebenskampf nach einer namenlosen Katastrophe – als Mischung aus biblischer Prophetie und Sci-Fi-Thriller.

»Sie laufen seit Stunden durch einen Wald, der kein Ende nimmt, ein dünner, tröpfelnder Pulk, stumm und verzagt.« So beginnt Chaim Nolls neuer Roman »Feuer«. Es ist ein lapidarer Satz, in dem beinahe alles, was folgen wird, eingeschlossen liegt. »Feuer« erzählt die Geschichte einer kleinen Gruppe von Leuten, die durch einen Wald wandert, über Felder, durch verlassene Dörfer, um eine Katastrophe hinter sich zu lassen, die sich in einer größeren deutschen Stadt ereignet hat. Vielleicht gab es einen atomaren Störfall, vielleicht explodierte eine Chemiefabrik. Niemand weiß, was wirklich passiert ist, die Verbindung zur Außenwelt ist abgebrochen, die Handys bleiben stumm. Bald brechen Konflikte innerhalb der Gruppe auf, die sich von Gangstern bedroht sieht. Und selbst als die Überlebenden endlich die Gefahrenzone verlassen haben, findet die Geschichte kein Ende. Denn die Gesellschaft draußen hat beschlossen, dass diese Katastrophe nie stattgefunden hat.

»Feuer« ist ein außergewöhnliches, zugängliches und zugleich nicht leicht zu nehmendes Buch, spannend wie ein Thriller und so genau beobachtet wie ein Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts. Verblüffend ist »Feuer« schon deswegen, weil seine hochliterarische Sprache auf den ersten Blick nicht mit dem Genre des Katastrophen-Romans zusammenpassen will. Das so nuancenreiche und vollkommen klischeefreie Deutsch Chaim Nolls scheint aus der Zeit gefallen zu sein, und doch spielt der Roman genau hier, in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Für die in »Feuer« erzählte Verfallsgeschichte der deutschen Gesellschaft gibt es in der deutschsprachigen Literatur vielleicht nur einen Vorläufer, dem ein ähnliches Kunststück gelingt, das Pop-Genre der Katastrophenerzählung mit literarischer Originalität zu verbinden. Es ist der ebenso intellektuelle wie hochmoralische Sci-Fi-Klassiker »Der

Untergang der Stadt Passau«. Carl Amery schrieb 1975 dieses Buch, in dem eine ebenfalls nie genau benannte Katastrophe beinahe alle Menschen ausrottet. Die Überlebenden werden zu Jägern und Sammlern, die Geschichte der Zivilisation beginnt von Neuem, wobei der Autor wenig Hehl aus seiner Befürchtung macht, besser werde wohl auch der nächste Versuch nicht werden. »Der Untergang der Stadt Passau« war ein ökologisch inspiriertes Buch eines linken Katholiken, und es hatte wie »Feuer« einen prophetischen Zug. Es warnte vor den Folgen der Ideologie schrankenlosen Wachstums, »Feuer« warnt vor dem Verfall der ethischen Grundlagen der Gesellschaft. Einer der Protagonisten, ein gescheiterter Student und Alkoholiker mit scharfem Verstand, hält nüchtern fest: »Der Weltuntergang – ich glaube, das ist eine naive Vorstellung. Stattdessen: viele einzelne Katastrophen. Im Grunde ist das viel schlimmer. Ein langsames Kaputtgehen.«

Beiden Erzählungen ist ein zutiefst konservatives Moment eingeschrieben, das die Autoren aber nicht davon abhält, unerwartete Wege bei der radikalen Beschreibung der Wirklichkeit zu gehen. Radikal ist bei Noll vor allem die Position des Außenseiters: Seine Protagonisten stehen für sich, ihr Verhältnis zur Gesellschaft ist nicht durch Opportunismus, sondern durch ein nicht zu tilgendes Bewusstsein vom richtigen Handeln geprägt: »Oft sind es die Besten, die sich vom kollektiven Irrsinn ihrer Mitwelt suspendieren wollen.« Rückzug aus der Welt und nicht zuletzt der Glaube sind für sie die Mittel, um nicht zynisch zu werden: »Ab einem bestimmten Alter und Erfahrungsgrad braucht man den Glauben an Gott schon deshalb, um die Menschenverachtung in sich niederzuhalten, die einen angesichts all der Lügen und Gemeinheiten zu überwältigen droht«, heißt es in »Feuer«.

Als Autor ist Chaim Noll schon deswegen ein Außenseiter im deutschen Literaturbetrieb, weil er seit langer Zeit nicht mehr in Deutschland lebt. Der Sohn des von der Partei geschätzten und bei den Lesern beliebten DDR-Autors Dieter Noll wurde 1954 als Hans Noll in Ost-Berlin geboren. Er wuchs in Karlshorst auf. Als junger Mann geriet er in Konflikt mit dem Staatsapparat, verweigerte schließlich den Wehrdienst und siedelte Anfang der Achtziger in die BRD über. Später zog er mit seiner Familie nach Rom. Und wanderte schließlich, nachdem er sich langsam die jüdische Tradition seiner Familie wieder angeeignet hatte, nach Israel aus. Das war 1995. Inzwischen, hat er in einem Gespräch vor gut einem Jahr gesagt, sei ihm Deutschland sehr viel angenehmer als vor 20 Jahren. »Ich bin gar nicht so sicher, ob meine Frau und ich heute noch die Energie aufbringen würden, wegzugehen. Man braucht ja aversiven Schub, der einen in Bewegung setzt. Heute könnte ich als Jude auch in Berlin, in Dresden, München oder Hamburg ganz normal leben, ohne Probleme.«

Das Personal von »Feuer« besteht aus deutschen Allerweltstypen und Leuten, die sich selbst gern zur Elite zählen. Da gibt es die Gastarbeiter-Oma, die nur Italienisch spricht, und ihren verstörten Enkel, sowie eine unsentimentale Zahnärztin, die einst einen Jordanier heiratete, mit seiner Familie aber nicht zurechtkam. Ein stockkonservativer katholischer Bischof trifft auf einen kirchenkritischen Pater, der durch die Talkshows der Republik tingelt, bevor er sich wie die anderen in dem Wald wiederfindet. Da ist der gewissenlose, narzisstische Ex-Staatssekretär in seinen leicht demolierten italienischen Schuhen: »Die Form muss immer gewahrt bleiben, das ist das Wichtigste«, lautet seine Maxime. Er versteht sich bestens mit dem blonden Gymnasiasten, der alles hasst: »intellektuelle Klugscheißer, Autonome, Drogensüchtige, den ganzen Dreck«.

»Feuer« ist ein multiperspektivischer Roman, der vom jeweiligen Blickwinkel der gerade handelnden Personen aus erzählt wird. Jede von ihnen beschreibt Noll, und darin zeigt sich sein humanistisches Weltbild, als Individuum mit eigener Psychologie. Und doch steht jede Figur wie in einer mittelalterlichen Allegorie auch für Milieus, Institutionen und Haltungen. Abends am Feuer deklamiert der spießige Soziologieprofessor seine Weisheiten zur postmodernen Gesellschaft, in der Flexibilität gefragt sei. Der Professor mag Frau Silberblick nicht, die jüdische Ehefrau eines reichen Geschäftsmanns, die besser als die anderen auf die Katastrophe vorbereitet ist, weil die Regeln koscherer Lebensmittelzubereitung auch eine Antwort auf die Möglichkeit des Zusammenbruchs der sozialen Ordnung im Pogrom ist. Mit Misstrauen betrachtet der Professor auch »die Aura der dunklen Klamotten, Drei-Tage-Bärte, ungekämmten Mähnen«, die er in Gestalt eines jungen Manns in Lederjacke vor sich hat, der sich mit Gelegenheitsjobs und Texten für Szenezeitschriften durchschlägt. Für die mittelalterlichen Gebräuche des alten Bischofs – er nimmt der Italienerin die Beichte ab – hat der Professor sowieso nur ein mildes Lächeln übrig.

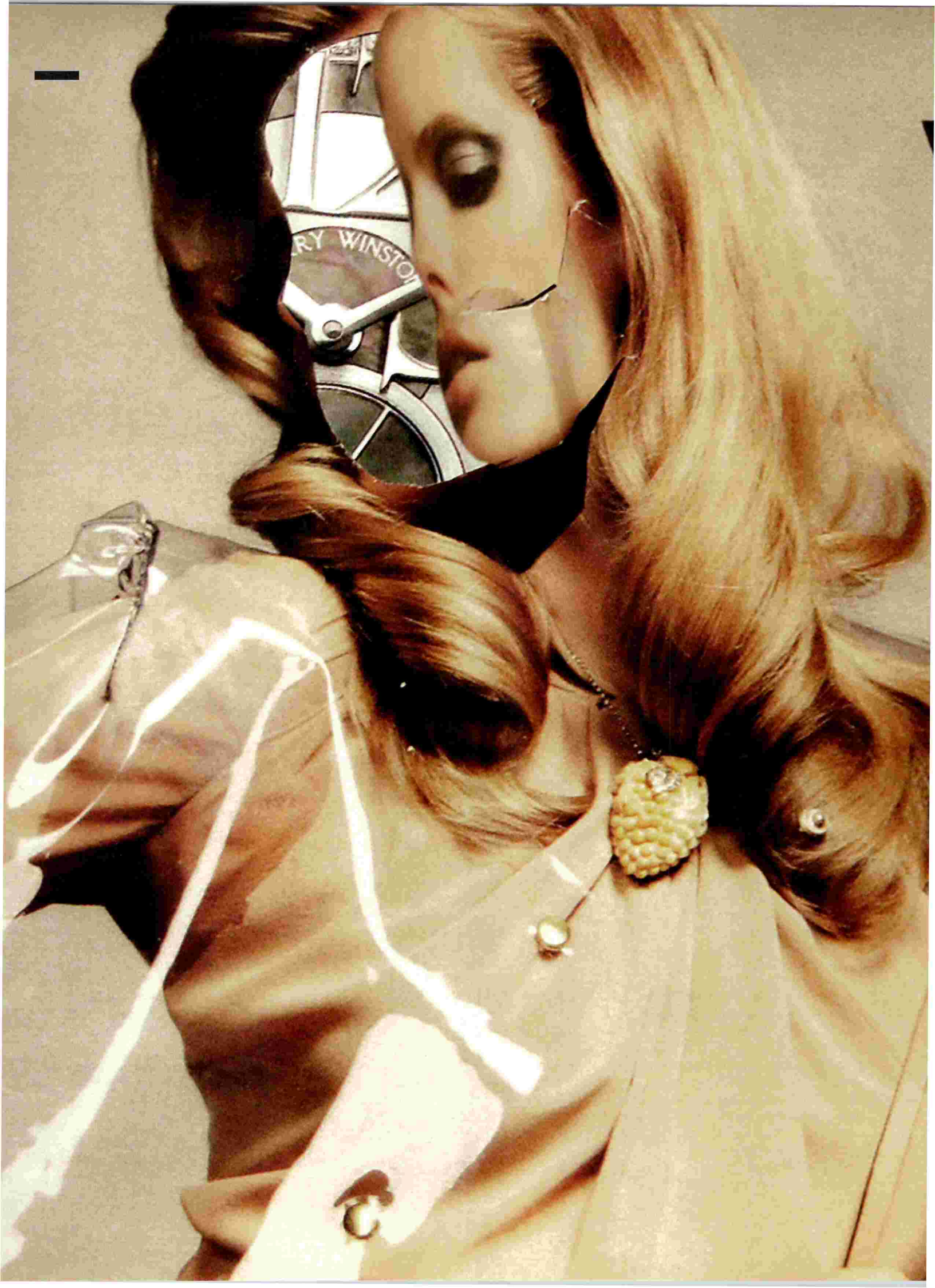
Dabei sind es eben die genannten drei, die in »Feuer« die Fahne der Menschlichkeit hochhalten: die jüdische Frau, die es mit den Geboten sehr genau nimmt, der alte Bischof, der Sätze sagt wie: »Heute lernt man Feigheit schon in der Schule«, und schließlich der junge Wilde, der das eigene Wohlergehen für das Leben einer anderen zu opfern bereit ist und so die Zukunft rettet. Er erscheint als »der einzige Mensch in diesen Tagen, in dessen Gesicht sie etwas gefunden hat, das nach Leben aussieht.« Der Bischof, und das ist einer der Pointen dieses Buches, hält den jungen Mann in der Lederjacke für jemanden, der auf seiner Seite steht, weil auch er an das Gute glaubt: »An die Rettung vor der Verdammnis, vor unserem spurlosen Verschwinden.«

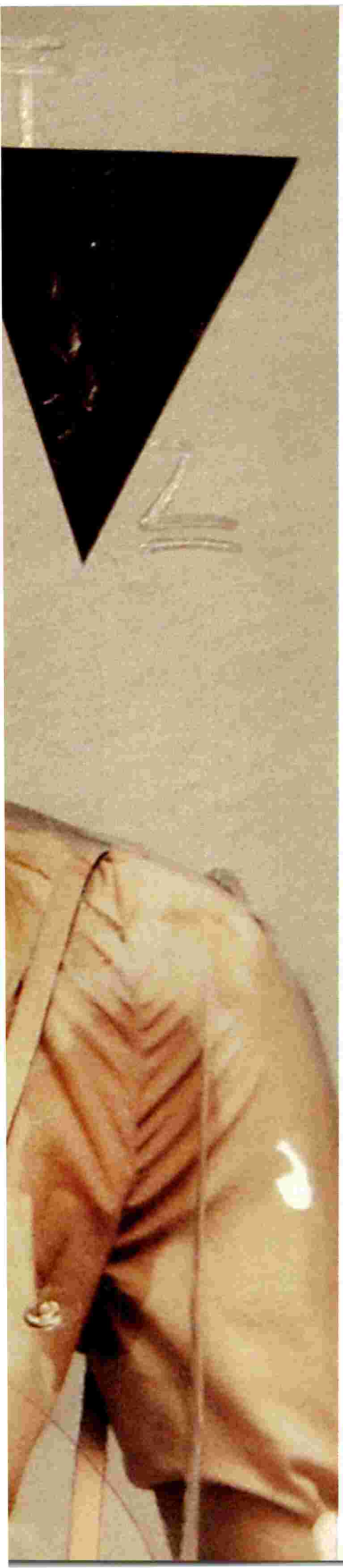
Katastrophengeschichten haben immer etwas Prophetisches im ganz alten, biblischen Sinn. Sie appellieren an Vernunft und Moralität gleichermaßen. Denn die Apokalypse ist menschengemacht. Gott ist bloß das Medium, durch welches die Sünder sich selbst bestrafen. Der Messias wiederum erscheint als Figur der Hoffnung, dass vielleicht doch irgendwann die Gerechten von den Ungerechten geschieden werden. Und so liegt auch in »Feuer« die wahre Katastrophe in den Menschen selbst, in ihrer Mentalität, ihren kaputten Beziehungen, zu sich, zur Welt, zu den anderen: »Keine Frage, die Katastrophe hat sich zuerst in den Köpfen abgespielt. Sie ist in ihrem Keim nichts anderes als Verlust der Menschlichkeit.«

Die Apokalypse ist menschengemacht. Gott ist bloß das Medium, durch das die Sünder sich selbst bestrafen

»Feuer« liegt zwar jede Ironie und jeder Unernst fern, weswegen es als Thriller auch so gut funktioniert. Trotzdem ist Nolls Erzählhaltung ein – wenn auch gut getarnter, manchmal auch verzweifelter – Humor eigen. Das zeigt sich etwa in der Überlegung, die eine der Figuren zur Täter-Opfer-Problematik in Gesellschaften anstellt: »Der Täter hat den Vorzug, noch vorhanden zu sein. Letztlich zählt immer nur das: ob jemand zur Gruppe gehört oder nicht. Und Tote gehören eindeutig nicht dazu.«

Chaim Noll »Feuer« *384 Seiten, Hardcover (Verbrecher Verlag) September 2010*


RY WINSTO



GEBURTSTAG WAR GESTERN

Hollywood schafft das Alter ab

Dass Schauspielerinnen über 40 keine Rollen mehr bekommen, galt über Generationen als genauso ›typisch Hollywood‹ wie das unvermeidliche Happy End. Seit einigen Jahren jedoch signalisiert die sogenannte ›Award Season‹ in den Monaten vor der Oscar-Verleihung mit zunehmendem Nachdruck: Reife Schauspielerinnen gehören nicht mehr zum alten Eisen, sondern sind so erfolgreich wie nie zuvor. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Traumfabrik nun ein gelassenes Verhältnis zum alternden Körper hätte. Im Gegenteil: Die Arbeit an der völligen Suspendierung des Alters ist in vollem Gang.

TEXT: RALF KRÄMER UND KRISTINA SCHILKE **COLLAGEN:** COSMOTROPIA DE XAM (OF MATER SUSPIRIA VISION)

In den ersten zwanzig Jahren ihrer Karriere erhielt die Schauspielerin Rosanna Arquette eine Golden-Globe-Nominierung für »Susan... verzweifelt gesucht« und wurde von Regisseuren wie Luc Besson, Martin Scorsese oder Quentin Tarantino besetzt. Arquette war ein Star; dann wurde sie 40. »Und in diesem Moment haben sie mich praktisch in den Ruhestand abgeschoben«, erzählt sie in ihrem Dokumentarfilm »Searching for Debra Winger« (2002). Für ihn befragte sie über dreißig prominente Kolleginnen nach ihre beruflichen Situationen – von Jane Fonda über Meg Ryan bis zu Salma Hayek und Gwyneth Paltrow. Alle übten sich in Klartext und formulierten – obwohl nicht immer frei von Koketterie und durchaus divers in ihren Haltungen – ein kollektives Statement, das Tracey Ullmann stellvertretend zusammenfasste: »In Europa darf man als Schauspielerin in Würde altern, in Hollywood können das nur männliche Stars wie Sean Connery oder Al Pacino.« Wenn man nicht zur Garde der Oscar-Gewinnerinnen zählt, gäbe es vor der Kamera kaum mehr einen Job für Frauen ab 40, die sich gegen diese Diskriminierung aber nur mit reiner Oberflächlichkeit zur Wehr setzten: »So viele Frauen hier bekommen ab Mitte 30 Angst vor dem Alter. Sie nehmen Botox und erzählen einem: ›Oh, mein Schönheitschirurg ist ein Künstler!‹« Rosanna Arquette rief mit ihrem Film zur »Revolution« auf. Und Frances McDormand, Oscar-Preisträgerin für »Fargo« und damals 44, wagte eine kämpferische Prognose: »In zehn Jahren werden Geschichten über 54-Jährige erzählt werden müssen, aber man wird kaum mehr eine Schauspielerin finden, die wie 54 aussieht. Dann werden wir den Markt beherrschen!«

Mitte dieses Jahres wird McDormand nun tatsächlich 54, sie sieht auch so aus, und es scheint, als sei ihr Marktbeherrschungsplan aufgegangen. Nicht nur etablierte Stars zwischen Mitte 40 und 60 wie Julia Roberts, Meryl Streep oder Helen Mirren bekommen Rollen, die genauso von jüngeren Kolleginnen hätten gespielt werden können. Auch ein

Blick auf aktuelle US-Produktionen zeigt: Actionfilme wie »Faster« und »Battle: Los Angeles« besetzen das obligatorische ›Babe‹ an der Seite des männlichen ›Helden‹ mit erfahrenen, älteren Aktricen wie Carla Gugino oder Bridget Moynahan. Beide werden in wenigen Monaten 40. Im Drama »Conviction« ist die 36-jährige Hilary Swank die Jüngste; ein Wiedersehen gibt es dort auch mit Minnie Driver (41) und Melissa Leo (50), die für ihre Nebenrolle in »The Fighter« wiederum gerade mit einer Oscar-Nominierung bedacht wurde.

Vor allem aber sind in einem Genre die Altersschranken gefallen, in dem bis dato die Fortpflanzungsfähigkeit der Hauptdarstellerinnen zumindest implizit entscheidend war: in der Romantischen Komödie. Auf sie waren bisher weibliche Protagonistinnen vom späten Teenager (»La Boum«, »10 Dinge, die ich an Dir hasse«) bis zu Frauen um die 30 (»Das Apartment«, »Schlaflos in Seattle«) abonniert. Nun werden plötzlich Romantische Komödien mit Hauptdarstellerinnen produziert, deren Alter sie noch vor wenigen Jahren für diesen Job disqualifiziert hätte. »The Kids Are All Right« mit Julianne Moore (50) und Annette Bening (52) wurde im Januar mit dem Golden Globe als Beste Komödie ausgezeichnet. In »Crazy, Stupid, Love« werden ab August Marisa Tomei (46) und erneut Julianne Moore den Trend fortsetzen, der sich im letzten Jahr besonders eindrücklich manifestierte, als Alec Baldwin in »Wenn Liebe so einfach wäre« seine deutlich jüngere Geliebte wieder gegen seine Ex-Frau (Meryl Streep) eintauschte, irgendwann völlig erschöpft auf dem Bett lag, der Grande Dame des amerikanischen Kinos kräftig in den Schritt packte und mit seliger Überzeugung seufzte: »Home, Sweet Home«.

Hat also Hollywood seinem sprichwörtlichen ›Jugendwahn‹ abgeschworen? Sieht das System auf seiner verzweifelten Suche nach neuen, treu zahlenden Kinogängern in Zeiten von Mobile Internet und Blue Ray nicht nur in der 3D-Technologie bisher unerschlossene Goldgruben, sondern auch in Publikumsschichten fortgeschrittenen Alters? Ja und nein. Wie der Originaltitel von »Wenn Liebe so einfach wäre« schon sagt: »It's Complicated«. So setzt die beschriebene Entwicklung im Kino Hollywoods bis zu einem gewissen Grad lediglich eine Besetzungs- und Produktionspolitik um, die im kleinformatigeren, aber umso breiter streuenden Massenmedium TV seit jeher Usus ist. Hier signalisieren Serien wie »Lipstick Jungle«, »The Good Wife« oder »Damages« mit ihren Hauptdarstellerinnen (Brooke Shields, Julianna Margulies bis hin zu Glenn Close): Zermartere dir nicht den Kopf, das Alter ist nur eine Zahl. Du bist eine Frau, du bist fabelhaft. Und jenseits der 40 bist du – gefälligst – fabelhafter als je zuvor. Dass damit nicht zuletzt eine Diskriminierung der Unter-40-Jährigen einhergehen könnte, drohte schon ein Slogan an, mit dem die mittlerweile 46-jährige Courteney Cox für ihre Serie »Cougartown« wirbt: »40 is the new 20«. Hört die Signale: Bei der Vergabe der Golden Globes im Januar waren fünf der sieben ausgezeichneten Schauspielerinnen älter als 46. Und auch bei der Oscar-Verleihung am 27. Februar gilt: Sieben von zehn nominierten Schauspielerinnen gehen mit großen Schritten auf die 40 zu, oder haben sie zum Teil weit hinter sich gelassen.

BOTOX GILT NUR DANN ALS IRRWEG, WENN SEINE WIRKUNG NICHT GANZ DEM GEWÜNSCHTEN EFFEKT ENTSPRICHT

Ein Blick in die Magazine lässt ebenfalls ahnen, dass das Fallen herkömmlicher Altersgrenzen mit neuen Segregationen einhergeht. So erweiterte die deutsche Elle im Titelthema ihrer Februar-Ausgabe den Zeitraum, in dem frau »zeitlos schön« sein könne, auf »20 bis 70«. Cover-Star Hilary Swank wird sogar als »alterslos« angepriesen, denn »Ausstrahlung ist alles«. Das amerikanische V Magazine fragte zum Jahreswechsel 2010/11 rhetorisch »Who cares about age?« und präsentierte eine Fotostrecke namens »New Age«, mit Jane Fonda, 72, Susan Sarandon, 64, und Sigourney Weaver, 61. Dabei schienen sowohl Retusche als auch Text blind zu sein für die Tatsache, dass Frauen in diesem Alter Falten haben, ja, Falten haben dürfen.

Die ›Alter ist nur eine Zahl‹-Haltung scheint nicht mit einer Akzeptanz des Alterns einherzugehen, sondern lediglich mit der vollzogenen Affirmation von kosmetischer Chirurgie und sonstigen Faltenbehandlungen als selbstverständliche Instrumente des eigenen kreativen Gestaltungswillens. Vor allem der Siegeszug von Botox als relativ preiswerter, nichtchirurgischer ›Jungbrunnen‹ dürfte daran entscheidenden Anteil haben. 1950, zu jener Zeit, als Norma Jean Baker auf Empfehlung ihres Filmstudios nicht nur den Namen Marilyn Monroe annahm, sondern angeblich auch Kinn und Nase korrigieren ließ, wurde in den USA erstmals die faltenglättende Nebenwirkung des Nervengiftes Botox entdeckt, das in der Medizin zur Muskelberuhigung bei Spasmen oder zur Heilung von Analfissuren eingesetzt wird. Seit Anfang der neunziger Jahre bieten entsprechende Praxen Behandlungen an, bei denen Botox in jene Gesichtsmuskeln injiziert wird, die für Zornesfalten verantwortlich sind. Bei entsprechenden Gemütsregungen bleiben dann die markanten Falten aus – zumindest sechs Monate lang. Eine Behandlung ist für durchschnittlich 450 bis 500 Dollar zu bekommen, sie ist also erschwinglich genug, um sich als Konsumgut zu etablieren. Wenn an ihr Kritik geübt wird, dann seltener am Prinzip und niemals daran, dass die maskenhafte Lähmung der emotionalen Mimik auch dazu führt, dass gefühlsverarbeitende Hirnregionen ihre Aktivität einschränken, was wiederum »das mimische Nachspielen und damit besseres eigenes Verstehen von Emotionen« verhindert (Oxford Journals, 2008). Nein, Botox gilt nur dann als Irrweg, wenn seine Wirkung nicht ganz dem gewünschten Effekt entspricht.

Als der Regisseur Baz Luhrmann sich vor einigen Jahren über das mangelnde Mimenspiel von Botox-Nutzerinnen mokierte (»Their faces cannot move properly«), wurde das vor allem als Kommentar zu Nicole Kidmans Leistung in seinem mäßig erfolgreichen Epos »Australia« verstanden. Nach den Dreharbeiten zu diesem – allerdings auch sonst äußerst glatten – Gründerzeit-Abenteuer nahm Kidman eine Auszeit, und die Gerüchte brodelten, sie habe bis zur Geburt ihrer ersten leiblichen Tochter im Sommer 2008 auch deshalb Rollen abgelehnt, weil sie während ihrer Schwangerschaft auf Botox verzichten musste. Nun feiert sie mit ihrem im Dezember in den USA gestarteten Drama »Rabbit Hole« (siehe S. 106 in diesem Heft) ihr Comeback nach der Botox- und Baby-Pause und bestätigte Mitte Januar in einem Interview, ausgerechnet mit der deutschen Programmzeitschrift TV Movie: »Ich habe auch Botox benutzt. Aber mir gefiel nicht, wie danach mein Gesicht aussah. Jetzt nehme ich es nicht mehr – ich kann meine Stirn also wieder bewegen!« Kidman scheint Botox also lediglich falsch dosiert zu haben und nicht die Bereitschaft in Frage zu stellen, ihren Körper zu

funktionalisieren. Zum Vorwurf der ›starren Mimik‹ findet sich in den Selbstdarstellungen entsprechender Anbieter übrigens ein bezeichnendes Dementi: das sei ein Missverständnis, mit Botox sähe man nicht »maskenhaft«, sondern »schön und entspannt aus«.

Die mittlerweile 46-jährige Schauspielerin Teri Hatcher präsentierte vergangenen September in Oprah Winfreys Talkshow zum Thema »Aging Beauty« einen Clip über einen Tag aus ihrem Leben: vom ungeschminkten Aufstehen mit Augenringen bis zum perfektionierten Auftritt in ihrer Serie »Desperate Housewives«. Hatcher führt auch mit ›ungeschminkten Fotos‹ auf ihrem Facebook-Profil eine regelrechte Kampagne, um Millionen ahnungsloser Fernsehzuschauerinnen klarzumachen: Nehmt mein Serien-Gesicht nicht für bare Münze. Befreit euch von dem Druck, so aussehen zu wollen, denn das kostet stundenlange Make-up-Vorbereitungen und regelmäßige plastische Eingriffe. Doch schon einige Tage später erzählte Hatcher dem TV-Magazin »Entertainment Tonight«, sie hätte Botox schon benutzt und würde es wieder tun, sie hätte die Fotos nur ins Netz gestellt, um zu beweisen, dass sie eigentlich »normal« aussehe. Die Botschaft dieses ambivalenten Auftritts könnte also auch lauten: Zur Abendgarderobe gehört die Botox-Auffrischung genauso wie das passend frisierte Haar. Wer in der Öffentlichkeit noch alt aussieht, hat entweder keinen Geschmack oder kann sich einfach nichts anderes leisten.

Die vor zehn Jahren von Rosanna Arquette geforderte Revolution scheint also im vollen Gange, nur dass sie sich nicht mit der Diskriminierung alternder Frauen aufhält, sondern das Alter an sich anklagt. Der Vorwurf lautet: Es beschränkt den Menschen in seinen Möglichkeiten und diskriminiert ihn als Wesen, das sich vor allem als Wille und Geist definiert – eine Philosophie, durch die nicht zuletzt auch ein scientologischer Hauch weht. »Der Mensch ist ein unsterbliches, geistiges Wesen« wird auf der deutschsprachigen Homepage Scientology.de als »wichtigste Wahrheit« der Sekte bezeichnet, die in Hollywood bekanntlich einen regen Zulauf genießt.

Weniger ideologisch, sondern ganz pragmatisch hob die Vogue Homme International ausgerechnet den Titel von Simone de Beauvoirs Autobiografie »La force de l'âge« aufs Cover ihrer Herbst/Winter-Ausgabe 2010 – neben dem Porträt eines älteren, so charismatischen wie faltenreichen Männermodels –, um im Heft den Soziologen Paul Yonnet die heutige Inakzeptanz gegenüber dem Altern analysieren zu lassen. Diese sei nichts anderes, als »das Produkt einer Gesellschaft, die nun fähig ist, ihre Geburten zu kontrollieren (Kinder werden gewollt, man bekommt sie nicht einfach) und ihre Tode (wir leben länger)«. Und die Vogue wäre nicht die Vogue, wenn sie nicht gleich daneben im Serviceteil zumindest für die Männer konstatieren

SELBST DIE GRENZE ZWISCHEN DIES- UND JENSEITS DÜRFTE DEMNÄCHST NUR NOCH EINE JURISTISCHE HÜRDE DARSTELLEN

würde, dass schlaffe Haut die Falten von heute sind, nicht die Falten selbst: »Improving with age means warding off slack skin, not wrinkles.«

Doch Lifestyle-Magazine und Botox-Kliniken sehen immer noch alt aus gegen die Konsequenz, mit der die mächtigen Gewerkschaften der US-Filmindustrie derzeit gegen das prekäre Verhältnis von Lebensalter und Lebensqualität ihrer Mitglieder vorgehen. Seit dem letzten Jahr kämpfen unter anderem die Screen Actors Guild (SAG) und die American Federation of Television and Radio Artists (AFTRA) gegen die Internet Movie Database, kurz IMDb. Diese öffentliche Online-Kartei listet Filmschaffende mit detaillierten Filmografien und gilt als erste Adresse für Caster und Produzenten, um sich einen ersten Eindruck von Bewerbern zu verschaffen. Am Anfang jedes Profils steht dort in der Regel das Geburtsdatum – für die Arbeitsrechtler ein Unding. Sie beklagten in einem offenen Brief, dass jeden Tag Leute ihre Jobs verlören, weil sie »einfach zu alt« oder manchmal auch »zu jung« seien, und schließen daraus: »We believe that age should be private.« IMDb hat sich bis jetzt geweigert, der Forderung nach der Löschung von Geburtsdaten nachzukommen. Der Kampf geht jedoch weiter, damit endlich zum Gesetz wird, was Marlene Dietrich, die sich schon in den 1920er Jahren Backenzähne für ein schmaleres Divengesicht entfernen ließ, einst noch als Kalauer formulierte: »Der Geburtsschein ist ein Gerücht, das eine Frau durch ihr Aussehen jederzeit dementieren kann.«

Das Alter als eine private, gar persönliche Angelegenheit zu betrachten, würde nicht nur in Hollywood vieles ändern, es würde ganze Gesellschaftstraditionen obsolet machen. Erstgebärende müssten sich keine enervierenden Fragen nach dem ›zu früh‹ oder ›zu spät für das erste Kind‹ mehr gefallen lassen. Über Strafmündigkeit oder Bafög-Berechtigungen würde individuell entschieden, und die meisten Todesanzeigen müssten dann von einem »plötzlichen und unerwarteten Tod« künden. Aber selbst die Grenze zwischen Dies- und Jenseits dürfte dann in absehbarer Zeit nur noch eine juristische Hürde darstellen. Schließlich wurde Ende 2010 einmal mehr gemeldet, George Lucas habe sich die Filmrechte an verstorbenen Stars wie James Dean und Marilyn Monroe gesichert, um sie als digitale Wiederbelebungen in einem neuen Film zusammenzuführen.

Dass eine offizielle Abschaffung des Alters und damit der Verzicht auf alltägliche Erinnerungen an die Sterblichkeit nicht nur Vorteile bringen werden, mag man vorerst als kulturpessimistische Mäkelei abtun. Als sicher dürfte aber gelten, dass die Hersteller existenzverlängernder Technologien weitaus hartnäckiger auf ihre Verwertungsrechte – nicht nur an den Untoten Hollywoods – bestehen werden, als die menschlichen Geister auf ihre biologisch determinierten Körper.

»Searching for Debra Winger« *USA 2002. Regie: Rosanna Arquette. Mit Rosanna Arquette, Debra Winger, Meg Ryan, Whoopi Goldberg u.a. 100 Min., DVD (Lionsgate - Import) 02.03.04*

Die hier gezeigten Collagen von Cosmotropia de Xam (Mater Suspiria Vision) gehören zu einer »Unmasked Models« betitelten Serie von 50 Plattencovern für twYIY▲ght ▶ZoNe - SHADOW ▶LK. Die CD-Rs dieses Witch-House-Nebenprojekts von Mater Suspiria Vision sind auf Phantasma Disques erschienen.

KLEINE FORTSCHRITTE IM WEITERMACHEN

»Rabbit Hole« von John Cameron Mitchell

TEXT: BARBARA SCHWEIZERHOF **FILMSTILLS:** TELEPOOL

Nicole Kidman feiert ihr Comeback nach der Botox-Pause in einer ungefälligen und unglamourösen Rolle: »Shortbus«-Regisseur John Cameron Mitchell zeigt in seinem neuen Film »Rabbit Hole« ein Elternpaar beim Versuch, mit dem Unfalltod seines Kindes zurechtzukommen. Das ist keine Trauerarbeit nach Leitfaden.

Ist von Kino und Gefühl die Rede, denken die meisten immer nur an das eine: die Liebe. Doch daneben gibt es noch einen anderen Affekt, der die dramatischen Geschichten, die das Kino zu erzählen hat, in vielerlei Variationen durchzieht: Es ist die Trauer. Ein Gefühlserlebnis, genauso universell wie die Liebe, das genauso heftig und manchmal rätselhaft für den Empfindenden sein kann, das aber einer anderen inhärenten Dramaturgie folgt. Schließlich bedeutet ›Happy End‹ in Bezug auf Trauer: ihr Verschwinden. Auf dem Gebiet der ›Boy meets Girl‹-Geschichten trägt ein wie auch immer geformtes Unglück oft zur Intensitätssteigerung bei – soll heißen: Die besten Liebesgeschichten sind immer noch die, die zumindest zwischendurch unglücklich verlaufen. Bei den Trauergeschichten aber ist das Unglück bereits die Ausgangsbasis. Der popkulturellen Logik der starken Reize folgend, steht dabei oft der ›tragischste‹ aller Trauerfälle im Mittelpunkt: Eltern, die ihr Kind verlieren. Wer nun denkt, es dabei mit einem einförmigen Klischee zu tun zu haben, dem sei in Erinnerung gerufen, welch unterschiedliche Filme das Kino mit dieser Grundkonstellation im Lauf der letzten Jahrzehnte hervorgebracht hat: Vom dunkel-bizarren Horror in Nicolas Roegs »Wenn die Gondeln Trauer tragen« bis zur bittersüßen Versöhnlichkeit von Nanni Morettis »Das Zimmer meines Sohnes«, von Robert Redfords Studie der Psychoökonomie der amerikanischen Durchschnittsfamilie in »Eine ganz normale Familie« bis zu Atom Egoyans ungleich kälterem und erbarmungsloserem »Das süße Jenseits«. Der Schmerz hat viele Facetten.

John Cameron Mitchells »Rabbit Hole« scheint sich auf den ersten Blick auf der Seite der oberflächlich ›konventionelleren‹ Filme

Redfords und Morettis einzureihen. Was zunächst überrascht, würde man vom Regisseur des flamboyanten »Hedwig and the Angry Inch« doch etwas anderes erwarten. Zumal Mitchells zweite Regiearbeit »Shortbus« aufgrund der vielen expliziten Sexszenen allerlei Aufruhr erregte. Bei genauerer Betrachtung aber zeichnete sich »Shortbus« gerade durch eine sachliche, fast abgeklärte Haltung zum aufgeladenen Thema Sex aus. Einen ähnlich unsentimentalen Zugang wählt Mitchell nun auch für »Rabbit Hole«. Ein Film, der den Alltag des Trauerns beschreibt, ganz ohne Geister und Geheimnisse. Man staunt, welche Intensität er eben durch seine ›Gewöhnlichkeit‹ schafft, obwohl er die Augen eben nicht zwanghaft ihrer sprichwörtlichen Trockenheit beraubt. »Rabbit Hole« nimmt nicht in Geiselhaft für seine traurigen Gefühle; er bewegt.

Nicole Kidman und Aaron Eckhart verkörpern das trauernde Elternpaar Becca und Howie. Die ersten Filmbilder zeigen ein Haus mit Garten, eine Hundehütte darin, ein Gartentürchen, das zu einer Straße rausgeht. Man nimmt das zunächst als übliche Exposition hin. Dabei sind es Detailaufnahmen, die der Zuschauer erst im Nachhinein richtig ›lesen‹ kann. Der Hund nämlich, der einst in dieser Hütte lebte, und das halb geöffnete Gartentor spielen eine wesentliche Rolle in jenem Unfall, dem Beccas und Howies vierjähriger Sohn Danny zum Opfer fiel. Was genau passiert ist, erfährt man erst in der Mitte des Films, wobei die Details des Unglücks dem eigentlichen Drama nichts Wesentliches hinzufügen. Die leere Hundehütte, das Gartentor – sie stehen zu Beginn für eine Abwesenheit, die man eher spürt, als dass man sie sieht.

Dabei ist »Rabbit Hole« ein entschieden diesseitiger Film. In dieser ersten Szene, in der schließlich Becca den Garten betritt, um Blumensetzlinge einzupflanzen, ist der tödliche Unfall des Kindes bereits über ein halbes Jahr her. Die freundlich-müde Resignation, mit der sie die Essenseinladung der Nachbarin ausschlägt, und die Selbstverständlichkeit, mit der sie am Abend Howie von der Notlüge erzählt, die sie als Ausrede benutzt hat – der Zuschauer merkt schnell, dass die beiden über ihren eigenen Zustand sehr genau Bescheid wissen. Als aufgeklärte Mittelklassebürger überlassen sie sich ihren Gefühlen nicht einfach, sie haben sich informiert. Die fünf Trauerstufen nach Kübler-Ross – Verleugnung, Zorn, Verhandeln, Depression, Akzeptanz – werden zwar nie genannt, bilden aber das allgegenwärtige verinnerlichte Allgemeinwissen. Diese Aufgeklärtheit der Figuren mag dem Film an der Oberfläche die Dramatik nehmen, ermöglicht aber die Konzentration auf die feineren seelischen Regungen unterhalb der groben psychologischen Raster. Denn oft ist es gerade die Kluft zwischen Wissen und Empfindung, die Becca und Howie die größten Schmerzen verursacht. Sie wissen viel, fast zu viel: dass sie sich Zeit lassen müssen, bevor sie wieder unter Leute gehen oder miteinander schlafen können, dass sie loslassen müssen, dass es keinen Sinn hat, sich gegenseitig zu beschuldigen, dass sie es aber trotzdem immer wieder tun werden. Gemeinsam besuchen sie eine Selbsthilfegruppe. Doch dort wird die kultivierte Trauerarbeit fast zur Belastung: Zumindest Becca kann die Rhetorik, die dort gepflegt wird, in ihrer Tautologie nicht mehr ertragen.

Becca und Howie, daraus zieht »Rabbit Hole« seine Spannung, sind an einem Punkt angekommen, an dem sich etwas ändern muss, an dem der Schrecken des Unglücks keinen schützenden Kokon mehr bietet. Beccas Schwester kann ihr nicht länger verheimlichen, dass sie schwanger ist. Patenkinder wollen beschenkt werden. Freunde fordern Aufmerksamkeit. Das alles zieht Handlungen nach sich, die nach außen marginal scheinen, nach innen aber tonnenschwer und symbolisch überfrachtet sind wie: das Kinderzimmer ausräumen, Dannys Kleider weggeben, mehr und mehr seiner ›Spuren‹ beseitigen.

WILL MAN EIGENTLICH, DASS ES AUFHÖRT WEHZUTUN?

Im Grunde ist die Handlung damit schon erschöpfend beschrieben. Wobei »Rabbit Hole« diesen Abschnitt der Trauerarbeit nicht in Ratgeberform als Stationendrama verpackt, begleitet etwa von bedeutungsvollen Blicken und gefühlvoller Musik. Vielmehr zeigt der Film, wie Howie und Becca auf ihre je eigene Weise lavieren, uneindeutig Hin- und Herschwanken zwischen Abschiednehmen und Bewahrenwollen. In einer Szene verliert Howie die Fassung, weil Becca versehentlich – oder auch nicht – den einen Clip gelöscht hat, den er von seinem Sohn auf dem iPhone hatte. Er besitzt von ihm noch mehrere ähnliche Aufnahmen. Aber sein Ausbruch macht klar, wie sehr es um Irrationales geht, um ein Festhalten an dem, was nicht festzuhalten ist. »Rabbit Hole« will den Zuschauer nicht darüber aufklären, dass ein Verlust wehtut, er beschäftigt sich vielmehr mit der prekären Frage, ob man eigentlich will, dass es aufhört wehzutun.

Wie bereits die Bühnenvorlage von David Lindsay-Abaire arbeitet der Film ganz ohne Rückblenden. Die sparsam eingesetzte Musik löst so manches Mal Betroffenheit in eine Art geläuterte Erleichterung auf. Entscheidend für die Intensität des Films aber ist der Umgang mit den Figuren, die hier jede für sich ihre ganz eigene Entwicklung durchlaufen dürfen, ohne dass Beccas Aggressivität gegen Howies Passivität ausgespielt wird, ohne dass das Fortschreiten des einen das Zurückbleiben des anderen bedeuten würde. Aaron Eckhart spielt den stilleren, vielleicht schwierigeren Part mit empfindsamer Zurückhaltung. Das emotionale Zentrum des Films bildet Nicole Kidman in einer ungefälligen und unglamourösen Perfomance, die ihr verdientermaßen eine Oscar-Nominierung einbrachte. Sie darf ihre ›ungerechten‹ Gefühle ausspielen, die Missgunst gegenüber der Schwester, das Ressentiment gegen die Mutter, die Wut gegen die Frau im Supermarkt, die ihrem Kind Süßes verweigert – ohne je ganz die Sympathien der Zuschauer und ihres Mannes zu verlieren. Ihr ›schlechtes‹ Verhalten kulminiert schließlich in heimlichen Begegnungen mit jenem Teenager, der ihren Sohn überfahren hat. Ihn trifft keine Schuld; der kleine Danny rannte ihm direkt vors Auto, aber auch das ist nur eine der vielen ›wissenden‹ Behauptungen. Wie sie zusammen auf der Parkbank sitzen, sind sie ein ›odd couple‹, das zum eigenen Erstaunen merkt, dass es sich gegenseitig guttut. Dem Teenager hilft das Reden, Becca hilft es, dass sie ihm helfen kann. Es ist keine Trauerarbeit nach Leitfaden, obwohl – am Ende vielleicht doch.

Was »Rabbit Hole« von Filmen wie »Eine ganz normale Familie« und »Das Zimmer meines Sohnes« unterscheidet, ist John Cameron Mitchells weitgehender Verzicht auf den Gestus der Verallgemeinerung oder des Menschelnden. Der Film gibt keinen Trostappell aus an alle, die ihr Kind verloren haben, sondern zieht es vor, individualistisch und präzise zu bleiben. Statt der exklusiven Schönheit, der antiweltlichen Erhabenheit des Trauergefühls zu huldigen, nimmt »Rabbit Hole« die kleinen Widersprüche, die kleinen Rückfälle und Fortschritte des Weitermachens scharf in den Blick. Fast scheint es so, als bewundere er seine Figuren dafür.

»Rabbit Hole« *USA 2010, Regie: John Cameron Mitchell. Mit Nicole Kidman, Aaron Eckhart, Dianne Wiest, Miles Teller u.a. 91 Min., noch kein deutscher Verleih, DVD (Lionsgate - Import) 19.04.11*

AUS GLATZEN WACHSEN JETZT FRISUREN

»This Is England '86« von Shane Meadows

TEXT: ESTHER BUSS **FILMSTILL:** © 2011 ASCOT ELITE

Mit »This Is England« sorgte Shane Meadows, der Fernfahrersohn und Stammregisseur von Warp Films, international für Aufsehen. Auch der Spex-Leserschaft gefiel das semi-autobiografische Skinhead-Drama: Sie wählte es 2008 zum zweitbesten Film des Jahres. Seine Fortsetzung, die TV-Mini-Serie »This Is England '86«, hat nun mit dem Wechsel des Mediums zu kämpfen – und mit dem Rückzug seiner Protagonisten ins Private.

Vor allem das sogenannte ›Hunting‹ ist aus Shane Meadows' »This Is England« (2006) als identitätsstiftendes Gruppenritual in Erinnerung geblieben. Mit Gasmasken, Perücken und lächerlichen Klamotten ausgestattet, streifte eine Gruppe junger Skinheads johlend durch die postindustrielle englische Landschaft der frühen 1980er und demolierte fröhlich leerstehende Häuser. Waschbecken und Spiegel wurden mit Luftgewehren, Hämmer und anderen Werkzeugen zertrümmert, Möbel durch Fensterscheiben geworfen. »This Is England '86« beginnt hingegen mit einem bürgerlichen Ritual, den Vorbereitungen zu einer Hochzeit. Und an die Stelle anarchistisch-wüster Vergnügungen sind spätpubertäre Albernheiten getreten: ein Rollstuhlwettrennen durch die Gänge eines Krankenhauses, Golf-Trolleys klauen und damit kreischend durch die Neighbourhood brettern, eine alkoholisch übersprudelnde Whirlpoolparty. Aus der Skinhead-Gemeinschaft, die im Kinofilm noch auf dramatische Weise an der Abspaltung einer rechtsradikalen Fraktion zu zerbrechen drohte, ist inzwischen eine solide Ersatzfamilie geworden. Ihre Perspektive auf die glorreiche Vergangenheit ist nostalgisch gefärbt und historisierend, etwa wenn einige Skins mit der Standesbeamtin, der ehemaligen Schuhverkäuferin des Ortes, in Erinnerungen über den Kauf ihrer ersten Doc Martens schwelgen.

»This Is England« war eine vom rohen sozialrealistischen Kino Alan Clarkes (»Made in Britain«, 1982) inspirierte Erzählung über das Erwachsenwerden, die in ihrer detailreichen Darstellung der Initiationsriten und Dresscodes von Skinheads außerdem ein gutes Gespür für Popkultur, für Musik und Mode erkennen ließ. Das Abrasieren der Haare, die Tätowierungen und die Garderobe aus kariertem Ben-Sherman-Shirt, Stahlkappentretern und Hosenträgern vermittelte der Hauptfigur, dem orientierungslosen Nobody

Shaun (gespielt vom damals 14-jährigen Thomas Turgoose) zunächst das wohlige Gefühl von Zugehörigkeit, bevor er sich dem rassistischen Ex-Knasti Combo (Stephen Graham) anschloss. Der Regisseur und Drehbuchautor Meadows nahm in seinem semi-autobiografischen Film eine ungewöhnlich differenzierte Insiderperspektive ein, indem er die Ursprünge der Skinheadkultur als multi- und subkulturelle Jugendbewegung mit explizitem Arbeiterklassebezug porträtierte, die sich aus einer Synthese des weißen Londoner Mod mit dem jamaikanischen ›Rude Boy‹ entwickelt hatte. Zum Zeitpunkt der Spielfilmhandlung, 1983, hatten sich die Skinheads allerdings schon in verschiedene Gruppierungen zersplittert. So erzählte Meadows auch, wie der Extremismus des rechtsradikalen Lagers von der National Front vorangetrieben wurde. Im düsteren Finale des Films prügelt Combo einen afrikanisch-karibischen Skinhead namens Milky bewusstlos. Shaun steht fassungslos daneben und ruft schließlich den Krankenwagen. In der Schlussszene, die entfernt Truffauts »Les 400 Cents Coups« (1959) zitiert, läuft der geläuterte Teenager auf das offene Meer zu und wirft enttäuscht eine England-Flagge – ein Geschenk von Combo – in die Gischt.

Drei Jahre später hängen sie immer noch alle in der namenlosen öden Kleinstadt in Yorkshire herum: Shaun und Milky, Smell, Gadget und Woody, der seine langjährige Freundin Lol, die neue charismatische Hauptfigur der Serie, heiraten möchte, aber kurz davor doch kalte Füße bekommt. Aus den Skinheads sind Ex- oder Semi-Skinheads geworden, auch Combos ehemalige Anhänger haben sich nach seinem schockierenden Gewaltausbruch entradikalisiert und sind wieder Teil der ursprünglichen Gruppe. Frisuren und Kleidung haben sich mit anderen Styles (Post-Punk und Goth) vermischt, auch wenn schwarze oder ochsenblutfarbene Docs und Fred-Perry-Hemden noch immer zur Grundausstattung gehören. Die an betongraue Häuserwände geschmierten Schriftzüge der National Front sind verblasst. Und auch die immer wieder prominent ins Bild gerückten Tätowierungen der Ex-Skins, etwa auf Fingerknöcheln – bei Woody verdeckt der Pony seiner Paul-Weller-Frisur das Kreuz auf der Stirn –, wirken wie Schatten aus einer früheren Zeit. Ein etwas wehmütig retrospektiver Blick hängt über allem, eine leicht verklärte Perspektive auf die prägnanten Symbole von Jugendgemeinschaften und ihre geheimbündlerische Eingeschworenheit, die sich im heutigen Zeitalter des Pluralismus und der modischen Uniformität fast vollständig aufgelöst zu haben scheinen. Damals wurden die Grenzen zwischen Mods, Skinheads, Punks, Grufties, New Romantics etc. noch mit Nachdruck verteidigt: Einmal kommt es zu einer deftigen Prügelei mit Scooterboys in Sergio-Tacchini-Trainingsanzügen und Plimsolls. Trotzdem: In diesem England von 1986 sieht das alles nicht mehr so richtig böse aus.

Auch die politischen Verhältnisse wirken für eine sozialrealistisch orientierte Erzählweise seltsam unterbelichtet. Von Arbeitslosigkeit ist zwar viel die Rede, wenn etwa Shauns Mutter ihren Sohn immer wieder drängt, zum Arbeitsamt zu gehen, oder Woodys Job in der örtlichen Fabrik als Ausnahmeglück-im-Unglück dargestellt wird (in Großbritannien gab es zu diesem Zeitpunkt etwa 3,4 Millionen Arbeitslose), doch ansonsten bleibt die gesellschaftliche bzw. politische Realität kaum greifbar, auch von Rechtsextremismus ist weit und breit keine Spur mehr. Der Falklandkrieg, bei dem

ANSCHEINEND BLIEB DEN EX-SKINS AUS MANGEL AN ÖFFENTLICHEN THEMEN NICHTS ANDERES ÜBRIG ALS DER RÜCKZUG INS PRIVATE

Shaun seinen Vater verloren hat, wirkt als nationales Schockereignis immer noch nach, doch der durch den postkolonialen Konflikt erst hervorgebrachte Thatcherismus bekommt in der Serie kein Gesicht – obwohl sich das konservative Regime unter der Führung der ›Eisernen Lady‹ Margaret Thatcher damals nicht zuletzt durch eine Welle des Nationalismus stabilisierte. An die Stelle einer Negativfolie rückt das gemeinschaftsstiftende Großereignis der 1986 in Mexiko stattfindenden Fußballweltmeisterschaft, das sich als Grundmotiv durch die gesamte Serie zieht. Damals schieden die Briten im Viertelfinale auf dramatische Weise gegen Argentinien aus, in einem Spiel, das vor allem dank Diego Maradonas umstrittenem Tor durch die »Hand Gottes« in die Geschichte einging. Die Nachrichtenbilder werden in »This Is England '86« also hauptsächlich von sportlichen statt von politischen Ereignissen bestimmt; der Eindruck entsteht, dass den Ex-Skins aus Mangel an öffentlichen Themen gar nichts anderes übrig blieb, als den Rückzug in die Privatheit zu vollziehen. Ihre vormals rigiden Stammescodes mögen sich zwar aufgeweicht haben, doch als sozialer, familienähnlicher Zusammenhang funktioniert die Gruppe besser denn je. Das Auseinanderbrechen droht nun nicht mehr durch politischen Extremismus, sondern durch Liebeswirrwarr innerhalb der Gemeinschaft sowie durch das Aufbrechen familiärer Traumata. Wenn etwas an Meadows' Spielfilm wirklich ärgerlich war, dann die simplifizierende These, die Ursache des Rechtsextremismus und der Gewaltbereitschaft der Skinheadkultur läge allein in der Abwesenheit der Väter begründet. Von dieser Fixierung mag sich auch »This Is England '86« nicht lösen. Im Gegenteil: Die Figur des Vaters ist wieder zurück, diesmal leibhaftig – als ein prügelndes und vergewaltigendes Monster.

Während in den ersten beiden Folgen eine charmante, in ihrer Harmlosigkeit manchmal etwas anbiedernd wirkende ›Happy-Go-Lucky‹-Stimmung vorherrscht, kommt es in den beiden anderen zu umso krasseren Ausbrüchen häuslich-sexueller Gewalt. Fast hat man das Gefühl, Meadows habe die Regie der ersten beiden ›netten‹ Folgen nur deshalb abgegeben – an Tom Harper von der launigen Erfolgs-Serie »Misfits« –, um sich in den Teilen 3 und 4 umso mehr als Regisseur heikler Themen profilieren zu können. Dramaturgisch ergibt das ein ungutes Mischverhältnis, das im Rückblick geradezu reißerisch kalkuliert wirkt: Der Zuschauer soll sich in Sicherheit wiegen, um dann umso heftiger erschüttert zu werden. Ohnehin muss man sich fragen, was überhaupt mit dem Serienformat gewonnen werden soll. »This Is England '86« erzeugt eher den Eindruck eines ausgedehnten Sequels denn einer episodischen Erzählung. Zwar wird den Nebenfiguren mehr Platz eingeräumt, aber meist nur, um sie zu Protagonisten mal slapstickhafter, mal unentschlossen auf der Stelle tretender Situationen – oder eben Gewaltszenarien – zu machen. Weder erscheinen sie als Personen komplexer, noch werden ihre Beziehungen zu anderen Figuren präziser bestimmt. Das Fernsehformat scheint hier weniger ein dramaturgisches als ein produktionsökonomisches Argument zu sein.

»This Is England« endete mit offenen Wunden und einer Schuld, die einfach nicht mehr gut zu machen war. Ein Unbehagen blieb zurück, das »This Is England '86« nun durch ein moralisch einwandfreies Wiedergutmachungsszenario aus dem Weg zu räumen versucht. Sobald Combo sein »Let me do a good thing« ausgesprochen hat, soll es uns allen endlich wieder besser gehen. Schuld ja, aber mit Sühne; Gewalt ja, aber bitte mit Bestrafung. Mehr wird dem Fernsehzuschauer wohl nicht zugetraut.

»This Is England '86« *UK 2010, Regie: Tom Harper, Shane Meadows. Mit Andrew Ellis, Thomas Turgoose u.a. 240 Min., 4 Folgen, 2 DVDs (Ascot Elite) 15.03.11*

»This Is England« *UK 2006, Regie: Shane Meadows. Mit Thomas Turgoose, Stephen Graham u.a. 98 Min., Special Edition DVD (Ascot Elite) 06.12.07*

spex ABO

SHANE MEADOWS & TOM HARPER

»THIS IS ENGLAND«-TRIPLE

Von Toots & The Maytals bis Gravenhurst – der Soundtrack von »This Is England« überbrückt stimmungsvoll die Kluft zwischen Thatcher-Ära und Gegenwart: Die Filme bleiben ganz den Achtzigern im nicht mehr so großartigen Great Britain verpflichtet. Das Arbeitermilieu ist durchtränkt von Erwerbslosigkeit und Schlägern, mittendrin wächst Shaun Fields auf und wird erst mal zum Skin. Kinofilm und Mini-TV-Serie sind für Spex zum Paket geschnürt worden.

ASCOT-ELITE, 3 X 2 DVDS, 285 MIN.

ROGER BALLEN

»FOTOGRAFIEN 1969-2009«

Die Trostlosigkeit des südafrikanischen ›Plattelands‹ ist für Roger Ballen eine surreale Bühne. Seit mehr als dreißig Jahren fotografiert er die verarmte weiße Landbevölkerung Südafrikas (siehe Text von Esther Buss in Spex #330). Tagelöhner, Bauern oder Arbeiter inszeniert Ballen mit ausgesuchten Requisiten der Entfremdung, mit Drähten oder Welpen. Dabei gehen Hintergrund und Modell eine zuweilen groteske Allianz ein.

KERBER VERLAG, 144 SEITEN, GEBUNDEN

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

*INLAND 60 EURO / AUSLAND 84 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030-69 59 72 40

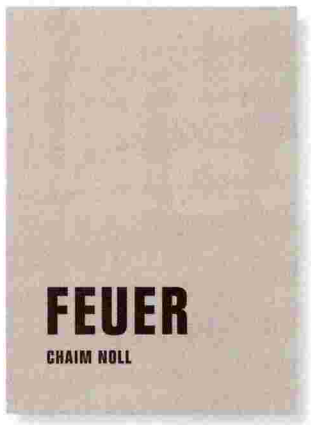
1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

PRÄMIENWAHL

PJ HARVEY
»LET ENGLAND SHAKE«

Das verflixte neunte Studioalbum. Wenn es so etwas geben sollte, dann hat PJ Harvey es sehr gut überstanden. »Let England Shake« ist im Februar erschienen und in dieser Spex Platte der Ausgabe. Die zwölf fragil feinen, teilweise schon 2007 entstandenen Stücke, aufgenommen in einer Kirche, einmal mehr gemeinsam mit John Parish, funktionieren auch als aktuelle Meta-Musik zum filmischen Rückgriff auf die Thatcher-Ära: »This Is England«.

ISLAND/UNIVERSAL, CA. 40 MIN., CD



CHAIM NOLL
»FEUER«

Genau siebzehn Personen zählt die Gruppe Überlebender in Chaim Nolls neuestem Roman »Feuer«. Was sie überlebt haben, ist unklar. Eine Katstrophe. Aber welche? Die kleine Schar, zusammengeschweißt in ihrem Leid, durch Missgunst entzweit, muss gemeinsam aus der Gefahrenzone in Sicherheit gelangen, Rettung ist nicht in Sicht. Chaim Noll entfaltet ein Panorama der heutigen Medienwelt und des menschlichen Miteinanders. Spannend!

VERBRECHER VERLAG, 384 SEITEN, GEBUNDEN

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

**INLAND 30 EURO / AUSLAND 42 EURO INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO, ABO@JFMEDIA.DE, TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030 - 69 59 72 40

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE ABOPRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

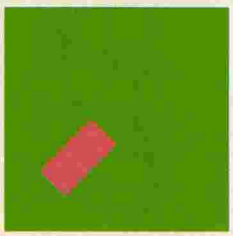
spex

KRITIKEN

MIT

206, ADELE, ATLAS SOUND, BEADY EYE, BEANS, CHRISTOPH DE BABALON, CUT COPY, DIDDY-DIRTY MONEY, DISCODEINE, DUFFY, DURAN DURAN, FINDLAY BROWN, GIL SCOTT-HERON AND JAMIE XX, PJ HARVEY, THE HUMAN LEAGUE, JJ, KREIDLER, K-S.H.E., LE CORPS MINCE DE FRANCOISE, LYKKE LI, MUNK, NICOLAS JAAR, THE STREETS, SCISSOR SISTERS, SEEFEEL, THE LOW ANTHEM, WYE OAK, WIRE

ALBUM



GIL SCOTT-HERON AND JAMIE XX

»We're New Here«

(Beggars / Rough Trade)
18.02.11

TEXT: OSKAR PIEGSA

Wund, würdevoll und in jeder Hinsicht ›deep‹ klang Gil Scott-Herons im vergangenen Jahr erschienenes Album »I'm New Here«. Es war die erste Platte nach anderthalb Jahrzehnten, nach Misserfolgen, Abhängigkeiten, Haftstrafen und körperlichem Verfall dieses großen Spoken-Word-Godfathers. Die Schriftstellerin TaRessa Stovall schrieb über ihr Idol Scott-Heron, er habe mit 37 ausgesehen wie 50, und mit 50 wie 80. Jetzt war er 60 Jahre alt. Seine Stimme klang spröde, seine Worte weise und die Musik nicht mehr nach Funk und Soul, sondern wie urbaner, auf die lyrische Essenz verdichteter Blues, der aus den kalten Soundlandschaften des TripHop und Dubstep entwuchs. Gil Scott-Heron coverte Robert Johnson, sampelte Kanye West und sang, derart in afroamerikanische Musik- und Erzähltraditionen eingebettet, vor allem über sein eigenes Leben.

Ein Jahr später erscheint nun ein offizielles Remixalbum von »I'm New Here« und seinen ausschließlich auf Vinyl veröffentlichten Bonustracks (darunter auch das ältere »Home Is Where the Hatred Is«). Verantwortlich dafür ist Jamie Smith – ein junger, weißer Brite, der mit seiner Band The XX rasante Erfolge erlebte und dessen soziale und musikalische Erfahrungen wohl kaum unterschiedlicher von jenen Gil Scott-Herons sein könnten. Gleichberechtigt tritt er hier neben den Urheber: Wir hören kein »I'm New Here (Jamie xx Remix)«, sondern – wie der Titel schon sagt – »We're New Here«. Entsprechend freizügig ist Smith mit seinen Eingriffen. Dem Sound verpasst er ein warmes und analoges Feel: Mal knistert es wie die Nadel in der Schallplattenrille, mal endet ein Lied mit abgestelltem Plattentellermotor, mal scheint man Backspins und andere manuelle Eingriffe am Vinyl zu hören. Die letzten Spuren von Gitarrenmusik sind entfernt worden, stattdessen dominieren Percussions, verschleppte Schlagzeugbreaks, Klanghölzer und Congas. Die Stimme Scott-Herons kontrastiert Jamie Smith durch geloopte Vocal-Samples (»Running«) oder eine weibliche Gesangsstimme (»I'm New Here«), er rückt den Sound in die Nähe von Ambient-Tech-Step à la Mount Kimbie. Wie in seinem gefeierten Remix für Florence + the Machines »You've Got the Love« (eine Coverversion von Candi Staton) erweist er sich als Meister der feinen musikalischen Akzente und der großen Elegie.

Nun ist Gil Scott-Heron allerdings nicht nur Musiker, sondern auch Dichter, »I'm New Here« nicht nur mit Songs, sondern auch mit Spoken-Word-Tracks gefüllt, und das Großartige an diesem Album ist, dass es persönlich, aber nicht unpolitisch ist. In Stücken wie »On Coming From a Broken Home« erzählte Scott-Heron voller Respekt von seiner Kindheit in einem Frauenhaushalt und widersprach damit den zynischen Thesen einer »Culture of Poverty«, nach denen afroamerikanische Armut und Kriminalität die Folgen abwesender Väter seien – also keine ökonomischen und politischen, sondern moralische und damit selbstverschuldete Probleme. Das zweiteilige Gedicht rahmte »I'm New Here« – auf dem Remixalbum fehlt es vollständig. Dass Scott-Herons eigener Weg nicht ohne Fehltritte war, thematisierte er im Titelsong: »No matter how far wrong you've gone / You can always turn around and be new here again« Smith streicht diese Schlüsselsätze und ergänzt stattdessen

PLATTE DER AUSGABE

Text: Thomas Hübener

PJ HARVEY
»Let England Shake«
(Island / Universal)
11.02.11

Nein, glücklich sah der damalige britische Premierminister Gordon Brown in Andrew Marrs BBC-Morgensendung vom 18. April 2010 wahrlich nicht aus. Traurig, geschlagen, mit graubrotfarbenem Gesicht und aus Verlegenheit gefalteten Händen musste der Nachfolger Tony Blairs dort einen bizarren musikalischen Auftritt über sich ergehen lassen. Die in ein Kleid aus schwarzen Federn gehüllte und damit an die inzwischen durch modernere Foltermethoden verdrängte Tradition des Teerens und Federns erinnernde Chanteuse Polly Jean Harvey lieferte einen grellen Abgesang auf das in Browns Verantwortung liegende Land. In Marrs Sendung stellte sie das Titelstück ihres damals gerade in Arbeit befindlichen, apokalyptischen neuen Albums »Let England Shake« vor.

Ein ohne Angst vor Nervigkeit die gesamte Darbietung über wiederholtes Sample aus dem swingenden Fünfziger-Jahre-Stück »Istanbul (Not Constantinople)« des kanadischen Vokalquartetts The Four Lads initiierte das Vergeblichkeitsthema: »Take me back to Constantinople / No, you can't go back to Constantinople«. Schade, dass das Sample auf der Albumversion des Stücks einer bloßen Xylofonparaphrasierung gewichen ist, denn mit ihm lag der selten gewordene Fall eines Zitats mit dramaturgischem Sinn vor: Seine endlose Wiederholung funktionierte wie der verstörende Sprung in der Platte bei einer schlagartig in Entfremdung kippenden Feier. Und die triviale Komik der Lyrics, man könne nicht nach Konstantinopel zurück, weil das ja jetzt Istanbul sei, bekam beim BBC-Auftritt ein universales Gewicht als Chiffre für Unumkehrbarkeit schlechthin. Vor der Brust spielt die Songwriterin eine leicht verstimmte Autoharp, jenes zitherähnliche Instrument, das gern von Country-Zauselbärten bedient wird und auf dem sie auch die Hälfte der Stücke des Albums komponiert hat. Dann hebt sie an zu singen. Was zunächst klingt wie eine schräge Mischung aus getretener Björk, Siouxsie ohne die hohepriesterliche Goth-Attitüde und einer frühen, noch nicht in ätherische Säuselsphären entschwebten Elizabeth Fraser (Cocteau Twins), entfaltet einen beachtlichen hypnotischen Sog, auch wenn und weil so mancher Ton daneben geht. »Der Westen schläft. Lass England erzittern / Beschwert vom Gewicht stiller Toter / Ich fürchte, unser Blut wird sich nicht wieder erheben«, singt sie (auf Englisch natürlich). Und: »England's dancing days are done«. Armer Gordon Brown.

Damit war die Stoßrichtung des Albums vorgegeben. Es ist eines der blutigsten der Musikhistorie. Denn die beiden Leitmotive sind das gehasste wie geliebte England und der Krieg. Von zerfetzten soldatischen Körpern, Armen und Beinen in den Bäumen, vom Gestank und den schwirrenden Fliegen auf den Schlachtfeldern ist die Rede. Natürlich ist Harvey zu intelligent, um politische Anliegen in wackere inhaltistische Protestsongs zu kleiden. Hier werden keine Transparente hochgehalten und es geht auch nicht nur um militärische Tagesaktualitäten. Gerade weil ihr Vortrag bei aller Melancholie so distanziert und unparteiisch ist, entfaltet er eine weitaus größere Wirkung, als es ein ›Protestalbum‹ könnte. Erstmals steht in Harveys Texten, an denen sie fast zwei Jahre lang schrieb, nicht Selbstexpression im Vordergrund. Sie singt auf ihrem achten, innerhalb eines guten Monats in einer Kirche aufgenommenen Studioalbum nicht gegen den Krieg, sondern schildert ihn als grausame und absurde Universalerfahrung. Dabei findet sie kraftvolle Bilder, ohne in die Ästhetisierungsfalle zu tappen. In ihrer Verbindung eines kalt-sezierenden Blickes mit lyrischer Passion erinnert sie mitunter gar an die expressionistischen »Morgue«-Gedichte des frühen Gottfried Benn. Nach einer der Schlachten trägt der Wind den Duft von Thymian durch die Luft: »The land returns to how it has always been« und »cruel nature has won again« (»On Battleship Hill«). Dass die Blumen noch blühen und das Leben weitergeht: Das ist das Traurige.

Das von Flood produzierte und unter anderem mit John Parish und Mick Harvey eingespielte Album hat einen volleren Sound als der sparsam mit Klavier und spukigen Vocals instrumentierte Solo-Vorgänger »White Chalk« (2007). Getragen wird es nun wieder von Gitarren, die allerdings weniger verbluest sind als in Harveys rauen Anfangstagen. Hinzu kommen Saxofon- und Posaunensätze, Klavier, Orgeln, drei verschieden gestimmte Autoharps und manchmal auch ein schrilles militärisches Hornsignal zum Wecken der Soldaten. »Let England Shake« bringt das Kunststück fertig, zugleich elegisch und beschwingt, in weiten Teilen gar tanzbar zu sein. Man soll, ließ Harvey in einem Interview wissen, den Drang verspüren, mitzusingen. Mit Indierock hat sie weniger zu tun denn je. Doch der würde unter der programmatischen Last des Kriegssujets, welches PJ Harvey hier mit soviel Würde schultert, auch zusammenbrechen.

Songpassagen, die vom Frauenaufreißen erzählen. Das Lied über eine lebensverändernde Erkenntnis wird so zu Flirtpop verstümmelt. Während die ungleiche Paarung von Scott-Heron und Jamie Smith musikalisch aufgeht, ist »We're New Here« als Gesamtwerk dem Originalalbum weit unterlegen. Vielleicht darf man sich nicht wundern, wenn man seine Memoiren einem Zwanzigjährigen zum Redigat überlässt – und danach alle wichtigen Textstellen fehlen.

DOWNLOAD

LYKKE LI

»Get Some« (Beck Remix)

(RCRD LBL)
14.12.10

TEXT: ANNE WAAK

Beck hat ganz offenbar eine Vorliebe für junge, stilbewusste Frauen von Welt. Nach sanft-schwelgerischen Duetten mit Charlotte Gainsbourg und Bat For Lashes' Natasha Khan hat der Sänger, Songwriter und Scientologe einer Single der jungen Schwedin Lykke Li ein wenig Gewalt angetan, was ihr ganz hervorragend steht. »Get Some«, die erste Singleauskopplung des zweiten Lykke-Li-Albums »Wounded Rhymes«, ist schon im Original ein ziemlicher Knaller. Sie basiert auf energisch rollenden Trommeln, einer jaulenden Westerngitarre und allerlei fiebrigem Gezuckel. Lykkes Gesang ist melodiös, stets mit kokettem Hauch belegt und dennoch mit Widerhaken versehen. Sie singt lasziv-aggressiv von heruntergelassenen Hosen und Schlangen, die Hookline spuckt sie einem schließlich so vor die Füße: »I'm your prostitute / You gon' get some«. Im Video von Madonna-Regisseur und Landsmann Johan Söderberg gibt sie die Pentagramme kritzelnde Voodoo-Schamanin. Beleuchtet wird die Szenerie von flackernden Filmausschnitten, die Urwaldamazonen auf Männerjagd zeigen.

Beck, der ewige Wunderknabe des disparaten Pop, betont in seinem Remix von »Get Some« das ohnehin nicht geringe Aggressionspotenzial des Songs. Er feuert Pistolenschüsse ab, lässt sie im Beat marschieren und Lederpeitschen knallen. Dazu pitcht er Vokalsamples dermaßen ins Extrem, dass sie entweder klingen wie gregorianischer Mönchsgesang oder Micky Maus. Letzteres könnte man als subtile Kritik an Lykke Lis Tendenz zum schwedensirenengleichen Herumkieksen verstehen. Genau das tat sie auf ihrem Debütalbum »Youth Novels« von 2008 ein wenig zu gern. Trotz vieler schlau arrangierter Ohrwürmer war dieser Kleinmädchengestus leicht imstande, die Erwachsenen unter ihren Hörern zu nerven. Nicht so hier: Beck lässt ihren Gesang verhallen, fügt noch eine fiese Gniedelgitarre, Fingerschnipsen und das Geräusch eines zähnefletschenden Wolfs hinzu. Das liest sich nun wie der Kugelhagel aus Klangeffekten, der es auch ist. Und doch stellt Becks Bearbeitung keine bloße Angeberei mit den technischen Möglichkeiten seines Computers dar, sondern einen wilden, knallharten, unerbittlichen Hit.

ALBUM

K-S.H.E.

»Routes not Roots«

(Skylax / Kompakt)
28.03.11

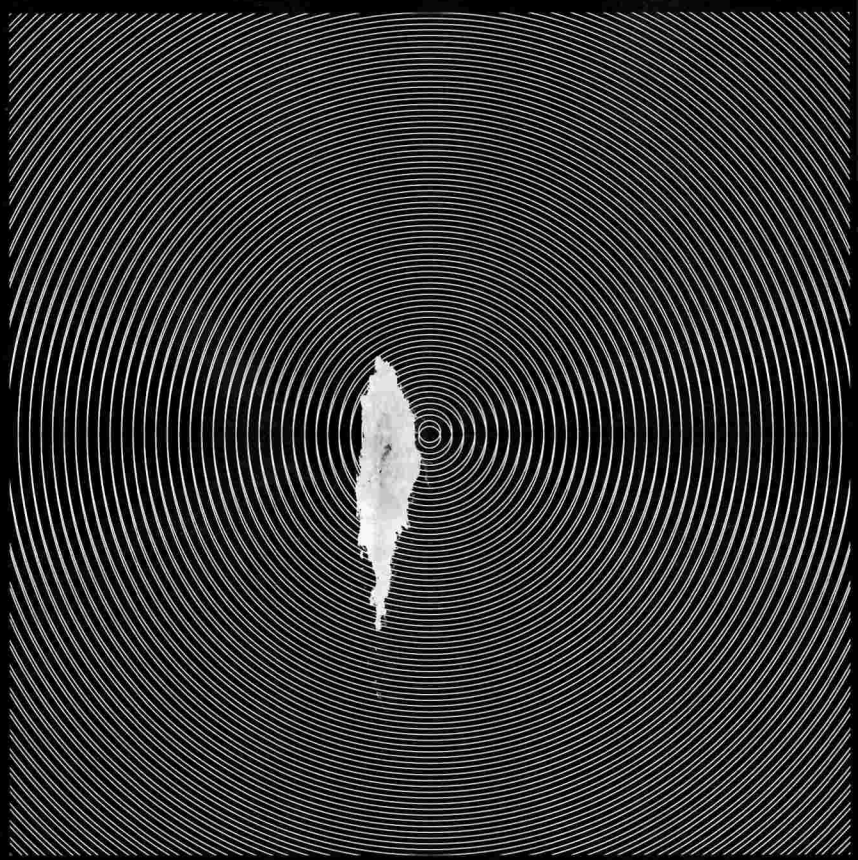
TEXT: THOMAS MEINECKE

»Today's dancefloors are wakes in remembrance of a mythological era of openness that never was. Remember where you were. See where you are… I'm in Kami-Sakunobe.« Mit diesen Sätzen eröffnet das Booklet zur aktuellen CD der Kami-Sakunobe House Explosion (K-S.H.E.) des Terre Thaemlitz. Und ich kann mich in diesem Zusammenhang besonders gut an einen Moment (where I was) erinnern: Zürich (of all places), 2003, zuerst gemeinsam mit Terre Thaemlitz als genetisch männliche Feministen auf einem Podium in der Shedhalle, sechs Stunden später im Bogen 13 des alten, das Industriequartier überspannenden Eisenbahnviadukts beim Clubbing: Terre jetzt als DJ Sprinkles in action, ich als ›deck shark‹, jene Deep-House-Music genießend, von der ich immer nur gehört hatte, dass er (respektive sie) sie bereits ein Jahrzehnt vorher in den Tranny-Bars um den New Yorker Times Square aufgelegt hatte. Wovon eine durchsichtige DJ-Sprinkles-12-Inch zeugte, die ich gern in meiner DJ-Kiste dabei hatte, die aber vor allem bereits auf der Hülle jene queeren Querverweise offenbarte, die jegliche Behauptung einer Referenzlosigkeit elektronischer Tanzmusik suspendierten: Der sonische Club als soziale Fläche für innovative bis utopische Performances, wie sie die voguende nuyoricanische House Community, die seit Disco in den frühen 80ern wieder ›underground‹ gegangen war, in ihren Ballrooms pioniert hatte.

Terre Thaemlitz lud, als wir uns in Zürich trafen, alle zwei Wochen in den Tokioter Club Module zu »DJ Sprinkles' Deeperama« ein, wo es um eben diese tanzbaren Verweise ging, die logisch voller Widersprüche waren, die (nicht unbedingt nur) dialektisch produktiv gemacht wurden: allen voran der identitäre Komplex Migration versus Herkunft, also »Routes not Roots«, (feministische) Dekonstruktion gegen (phallologische) Authentizität, woraus sich ja (ob Minstrelsy, Ragtime, Jazz, Delta Blues, R&B, P-Funk, Disco, Electro oder House) ein Großteil des stets progressiven Potenzials afroamerikanischer Musik speist. Aber es geht hier auch um Gewalt gegen Transgender People (Thaemlitz' Peer Group) und Gewalt innerhalb der Transgender-Szene. (Angeblich war Terre auch wegen der dort eher friedlichen Perspektiven nach Japan gezogen.)

Bereits 2004 entstanden die Aufnahmen zu der vorliegenden CD, die 2006, zum Teil auf 12-Inches des künstlereigenen Comatonse-Labels, sowie als CD mit handbemalten Covers (»each CD hand assembled by Terre Thaemlitz«, wie es Discogs fasste) erschienen. Dank des französischen Skylax-Labels ist das K-S.H.E.-Album nun auch in der freien westlichen Welt an der nächsten Straßenecke (so dort noch ein Plattenladen deines Vertrauens steht) bestens erhältlich. Interessant ist dabei die zeitübergreifende Funktion dieser Tonträgerin: Bereits 2004 auf die sozialen Bedingungen der frühen 90er in NYC rekurrierend, aber bereits genetisch männliche japanische Schulmädchen, wie sie heute jeder kennt, per O-Ton ins Bild führend, Skizzen aus der Kindheit des Künstlers und Hörspiel-Szenerien gemeiner Diskriminierung dazwischenschaltend, klassische House-Samples mit mädchenhaften Overdubs (Girlie-Piano, Violine, Harfe) nochmals versüßend, führt uns das Ganze aber vor allem in New Yorks House-Gegenwart mit seiner lateinisch-katholischen bis afrozentrischen Perkussivität (besonders von verjüngten Veteranen wie Tony Rodriguez, Timmy Regisford, Kerri Chandler, Jerome Sydenham vertreten, die so viel vom europäischen Minimalismus gelernt haben).

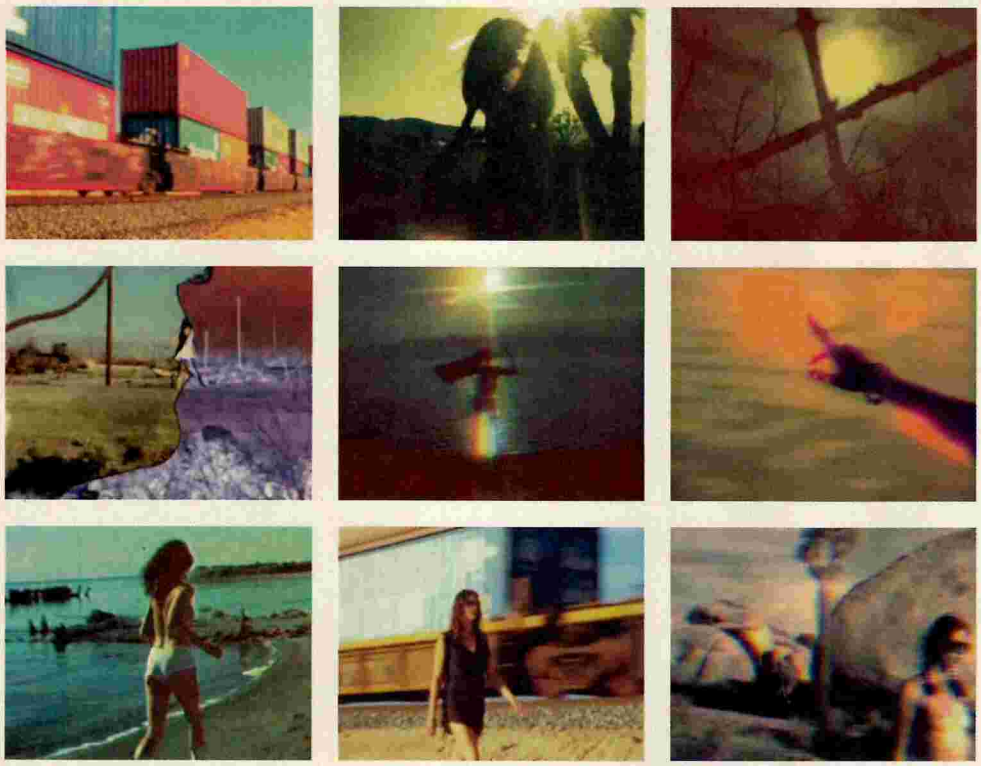
Während Terre Thaemlitz' frühe Alben, die uns über das heldenhafte Frankfurter Mille-Plateaux-Label erreichten, oft den Charakter postmoderner klanglicher Vorlesungen hatten (gegen die ich an dieser Stelle nichts



CD #95

I John Maus »Quantum Leap« *(Upset The Rhythm / Cargo)* II Yelle »Safari Disco Club« *(Recreation Center / V2 / Coop / Universal)* III Munk »Rue de Rome« *(Gomma / GoodToGo)* IV Discodeine »Synchronize (Radio Edit)« *(Dirty / Edel)* V Cut Copy »Take Me Over (Single Edit)« *(Modular Recordings / RTD)* VI K-S.H.E (Kami-Sakunobe House Explosion) »Double Secret (Dub)« *(Skylax / Kompakt)* VII Kreidler »Jaguar« *(Bureau B / Indigo)* XIII Christoph de Babalon »Golden Halo« *(RestRoom Records / hard-vinyl.de)* IX Dagobert »Hochzeit« *(- / (digital))* X Beans »Mellow You Out« *(Anticon / Indigo)* XI Chuckamuck »Ostsee« *(Staatsakt / RTD)* XII 206 »Keine Sonne keine Cola« *(Zickzack / Indigo / Hoanzl Musikvertrieb)* XIII Wye Oak »Civilian« *(City Slang / Universal)* XIV The Low Anthem »Boeing 737« *(Bella Union / Coop / Universal)* XV Michaela Meise »Preis dem Todesüberwinder« *(Clouds Hill Ltd. / RTD)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach



Findlay Brown »Promised Land« (Frankreich / USA, 2010)
Regie: Mathieu Tonetti. 2:18 Min.

eingewendet haben will, weshalb man sich aber sogleich auf die umfangreichen Booklets zu stürzen pflegte), lässt sich das vorliegende, weiterhin der Thaemlitz'schen ›Fagjazz‹-Ästhetik verpflichtete Album in vollen Zügen zu Hause wie im Club feiern.

VIDEO

FINDLAY BROWN

»Promised Land«

(Record Makers)
08.12.10

Abb. oben links

TEXT: JAN KEDVES

Chicago House scheint so etwas wie die neue Folk Music zu sein. Mit dem Effekt, dass Klassiker des Genres behandelt werden wie sonst nordamerikanische Traditionals: Man interpretiert, zitiert und modifiziert sie, zerrt die Songs dabei auch in denkbar unterschiedliche Kontexte. Auf dem neuen Hercules-And-Love-Affair-Album etwa singt Kim Ann Foxman eine überraschend gespenstische, mit House rein gar nichts mehr zu tun habende Codein-Lullaby-Version von Sterling Voids »It's Alright« (das in der Version der Pet Shop Boys 1989 zum Welthit wurde). Jetzt folgt Findlay Brown, ein britischer Crooner, mit seiner Version von »Promised Land«, dem 1987 auf DJ International Records erschienenen Song von Joe Smooth Inc. featuring Anthony Thomas. The Style Council coverten »Promised Land« 1988 noch recht originalgetreu für den britischen ›Summer of Love‹ zum stampfenden Rave-Hit; bei Findlay Brown findet sich der sehnsuchtsvolle Text (»Brothers, sisters, one day we will be free«) nun aber zwischen Twang-Gitarre, Glockenspiel und staubigem Country-Blues wieder, kurz: Es wird ein Tarantino-tauglicher Spaghetti-Western daraus.

Das Video zu dieser irritierenden Version stammt von dem französischen Regisseur Mathieu Tonetti, der bislang Clips für Air, Sébastien Tellier und Phoenix gedreht hat: Wir sehen eine via Super-8-Ästhetik in psychedelische Farben getauchte Steppenlandschaft, vermutlich Arizona. Mit modernen Stahlcontainern beladene Frachtzüge, die Nachfolger der legendären Hobo Trains, rollen durch mörderische Hitze, ein Model mit braunen Pocahontas-Zöpfen streift gedankenverloren zwischen Kamera und sengender Sonne herum. Zunächst trägt sie Karohemd und Cowboy-Stiefel, später ist sie ganz nackt. Aus dem von Versklavung und Diaspora handelnden alttestamentarischen Erlösungsmythos, der ganz besonders zu afroamerikanischen Christen und somit eben auch zur House-Community Chicagos sprach, ist hier ein erotischer All-American-Dream geworden; das ›Land der Verheißung‹ findet sich nicht mehr im Glauben an Gott irgendwo in der Zukunft, sondern hier und jetzt zwischen den Beinen eines amerikanischen Mädchens. Eine enorme Kontextverschiebung – doch wie gesagt: Mit den Traditionals des Chicago House lässt sich heute alles Mögliche anstellen.

Man mag Findlay Browns Version und vor allem Mathieu Tonettis Video also für misslungen halten. Allerdings beweist ein Klick auf YouTube: Das Originalvideo zu »Promised Land« war 1987 auch nicht besser. Zwar führte die Sehnsucht hier tatsächlich noch aus den Vereinigten Staaten heraus – womit die USA selber zum Gegenteil des Gelobten Lands erklärt wurden –, aber ansonsten entwarf das Video eine ähnlich schmierige Vision wie nun Findlay Browns: Joe Smooth fährt als lässiger Sonnenbrillenträger mit seinem roten Alfa Romeo Spider von Chicago nach Mexiko, um dort versonnen zwischen alten Azteken-Ruinen herumzustreifen. Americana oder Aztekenkult: Schon vor 23 Jahren hielt man gemeinen Mythentourismus für den Schlüssel zur Erlösung.

ALBUM

BEADY EYE

»Different Gear, Still Speeding«

(Beady Eye / Indigo)
25.02.11

TEXT: KLAUS WALTER

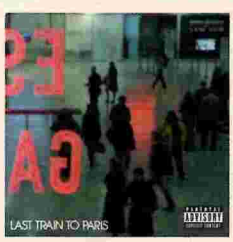
Nur Adolf Hitler und Slobodan Milosevic konnten ihn schlagen. Als die Besucher von Madame Tussauds in London nach den meistgehassten Charakteren des Wachsfigurenkabinetts gefragt wurden, landete Liam Gallagher auf Platz 3. Das war 2001. Zehn Jahre später sind die Gallagher-Brüder im Hass getrennt, Oasis sind Wachsfiguren und Liam versucht den Neustart mit eigener Band. Beady Eye. Kleines, glänzendes Auge. Oder: ›skeptischer Blick‹. Süß. Liam ist immer noch ein erstklassiger Lennon-Darsteller, für jede

Beatles-Revival-Band dieser Welt geeignet. Und er zeigt Selbsterkenntnis. »Oasis waren nicht bahnbrechend«, sagte er dem Uncut-Magazin. »Alles schon dagewesen.« Und wenn bei Oasis schon alles dagewesen ist, warum soll er dann mit Beady Eye etwas Neues probieren? »Ich werde nicht über Oscar Wilde oder so einen Scheiß singen, ich schreibe von den Dingen, die mir in den Kopf kommen.« In den Kopf kommen Liam Gallagher Zeilen wie diese: »He's in my mind, he's in my soul, he's in my rock and roll«. Schön, wenn die Welt so einfach gestrickt ist. »I just wanna rock and roll!« Oder, wertkonservativ: »I wanna stand the test of time, like Beatles and Stones«. Kein Witz. Tatsächlich nennen sie einen Song »Beatles and Stones«, wie zwanzig Jahre zuvor die Brit-Rock-Streber The House Of Love.

Im Rock-TÜV den Beatles-und-Stones-Test bestehen, das sind also die Restambitionen Gallaghers. Und das klappt. Kein Mensch, der nie über Beatles, Stones und Oasis hinauskam, wird irgendetwas an Beady Eye auszusetzen haben. Jeder Song ist auf Anhieb anschlussfähig, mitsingbar, die Texte stammen aus dem Pathosformel-Katalog der Bierwerbung: »Live your dreams«, »on the edge of the night«, »gig in the sky«... Gallagher gibt hier den Extremisten der Mitte, den Normalo mit Lizenz zum Exzess. Der erschöpft sich allerdings darin, den Pub zu besetzen sowie Beatles- und Stones-Lieder zu grölen.

Zum reibungslosen Gelingen der Wiedersehensparty trägt maßgeblich der Produzent Steve Lilywhite bei. Er ist eine Art Wolfgang Schäuble des Brit-Rock, ein Mann für alle Fälle, ein einfacher Arbeiter im Weinberg des Herrn Rock, der seine staatstragenden Kompetenzen schon oft unter Beweis gestellt hat: Peter Gabriel, U2, The Smiths, The Rolling Stones. Den Beady-Eye-Job geht Lilywhite mit der Routine und Akkuratesse eines erfahrenen Restaurators an. »Er wollte Rebstöcke, die sauber beschnitten und gebunden, in geraden Reihen die Regeln der Kirche widerspiegeln«, schrieb die SZ über Benedikt XVI. Beady Eye spiegeln, sauber beschnitten und gebunden, die Regeln der Kirche des Brit-Rock wider, eherne Regeln. Willkommen bei Madame Tussauds.

ALBUM



DIDDY-DIRTY MONEY

»Last Train To Paris«

(Bad Boy / Interscope / Universal)
21.01.11

TEXT: STEPHAN SZILLUS

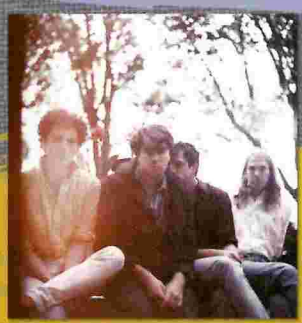
Diddy ist die umstrittenste Figur der Hiphop-Welt. Ob Genie oder Scharlatan, Neuerer oder Blender, das mögen die Stammtische entscheiden. Fakt ist: Der Mann hat Mary J. Blige und The Notorious B.I.G. entdeckt und mit The Hitmen eines der einflussreichsten Produzententeams der Popgeschichte um sich geschart. Diddy ist ein Meister der Sampling-Kunst, der geschickten Zusammenführung von Referenzen und Zitaten, ein urheberrechtlicher Grenz-

BETH DITTO

Beth Ditto EP – VÖ: 04.03.

Gossip-Sängerin Beth Ditto vs. Simian Mobile Disco
Electro-Disco at its best!
Erscheint auf dem legendären Deconstruction Label
Als CD und Download erhältlich!

Mehr Infos: www.www.gossipyouth.com



THE VACCINES

What did you expect from the Vaccines?
VÖ: 18.03.

Die heißeste neue Band des neuen Jahrzehnts:
"The Vaccines are your latest indie rock sensations – no contest" NME
"The band that will reignite our love of guitar rock" Sunday Times
Auf Tour:
27. Februar 2011 Hamburg – Molotow // 7. März 2011 Berlin – Comet
8. März 2011 Köln - Studio 672

Mehr Infos: www.thevaccines.co.uk

GLASVEGAS

EUPHORIC /// HEARTBREAK \\\
VÖ: 01.04.

Das zweite Album der Schotten – jetzt neu mit schwedischer Drummerin
Auf Tour im März:
09.03 Hamburg, Molotow // 10.03. Berlin, Magnet //
12.03. München, Atomic Cafe

Mehr Infos: www.glasvegas.net

The Strokes

Angles - VÖ: 18.03.

Nach 5 langen Jahren jetzt endlich das neue Album "Angles"
inklusive der neuen Single „Under Cover Of Darkness"

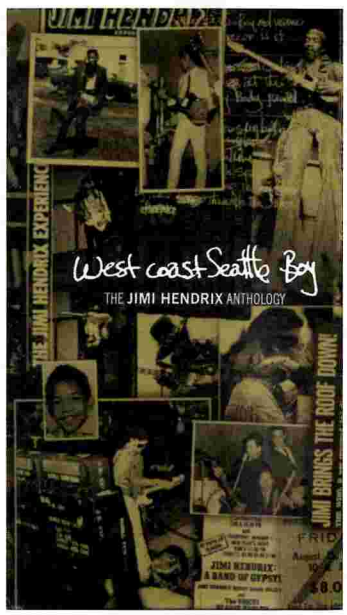
Mehr Infos: www.thestrokes.com

BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

»So was kommt von so was«, pflegte die schlimme Therese in Elias Canettis »Die Blendung« stets zu sagen. Und es stimmt: Alle Musik führt auf vorangegangene Musik zurück, und selbst die vorangegangene Musik hat ihre Ursprünge zumeist im Werk abermals anderer. So betrachtet, ist die Wiederveröffentlichung des 1974 in einer Kleinstauflage von nur 400 Exemplaren veröffentlichten und bezeichnend »Evolution« (Soul Jazz / Indigo) betitelten Albums von **DAVID LEE JR.** ein echter Augenöffner. Lee Jr.'s radikal-spiritueller Deep-Jazz zieht – als sei keine Zeit vergangen – hypnotisch in den Bann. Fast ausschließlich schichtet der Schlagzeuger auf seinem bis heute einzigen Soloalbum weniger abstrakt-komplexe als vielmehr enorm pulsierend-groovende Kompositionen aus vielerlei perkussiven Klangquellen zu narrativen Instrumentaltracks aufeinander. Wer dachte, dass sich Portishead beim Zitieren bzw. Aufgreifen rhythmischer Fundamente Dritter mit ihrem Album »Third« vor drei Jahren vor allem auf die Silver Apples bezogen, der irrt: David Lee Jr. klingt, wie die Rhythmusspuren Geoff Barrows klingen würden, hörte man sie befreit von Moog-Synthesizern, Gitarren und dem Gesang Beth Gibbons'. Der in New Orleans geborene Lee Jr. benennt Sun Ra und John Coltrane als entscheidende Einflüsse. Statt seine eigenen musikalisch-spirituellen Grenzen mit weiteren Soloalben auszuloten und zu überschreiten, prägte er in den Siebzigern mit seinem Drum-Sound u.a. die Bands von Roy Ayers, Dizzy Gillespie und Sonny Rollins. Angeblich kehrte Lee Jr., der in dem Song »I Want Our Love to Always Last« auch singt, in den Achtzigern zurück nach New Orleans, wo er heute noch 70-jährig lebt.

Eine der vieldiskutierten Fragen der Popgeschichte lautet: Hätten sich **FRANKIE GOES TO HOLLYWOOD** nach ihrem Jahrzehntalbum »Welcome to the Pleasuredome« (1984) auflösen sollen? Sie taten es bekanntlich nicht und bescherten der Welt ein zerfasertes, nur auf sich selbst bezogenes Zweitwerk mit dem zugegeben tollen Plattentitel »Liverpool« (Salvo / Soulfood Music). 1986 veröffentlicht, enthielt es mit »Rage Hard«, »Maximum Joy« und »Watching the Wildlife« drei ansprechende Songs – hört man sie heute wieder, gewinnen sie sogar noch an Profil. Und doch sind es die Bonustracks, die diese Wiederveröffentlichung auszeichnen. Eine 26-Minuten-Version von »Watching the Wildlife« mit dem Titel »Wildlife Cassetted« deutet an, wie anders das Album damals hätte ausfallen können, wenn Trevor Horn und Steven Lipson FGTH ein zweites Mal als Chefsache betrachtet und abermals ein Zitatfeuerwerk gezündet hätten. Allerdings lassen die schockierend bezuglosen Pubrock-Coverversionen von Bowies »Suffragette City« oder »I Can't Get No (Satisfaction)« von den Rolling Stones auch einen anderen Rückschluss zu: Diese Band hatte keine Geschichte und keinen Nährboden, auf den sie hätte zurückgreifen können. Sie war, ähnlich einer Kerze, die von beiden Seiten brennt, bereits vor ihrem zweiten Album am Verglühen.



JIMI HENDRIX
»West Coast Seattle Boy«
(Col / Sony Music)
19.11.10

Wie das ›richtig‹ geht mit dem Verglühen, dafür steht ebenso tragisch wie exemplarisch **JIMI HENDRIX**, zu dessen 40. Todestag am 19. November 2010 unlängst die opulente 4-CD-Box (inkl. DVD) »West Coast Seattle Boy – The Jimi Hendrix Anthology« (Sony Music) erschienen ist. Sie enthält insgesamt 45 unveröffentlichte und seltene Tracks. Klaus Theweleit schreibt in seiner Hendrix-Biografie: »Der Eindruck seiner Musikerkollegen, da würden (mindestens) zwei Gitarristen am Werk sein, beruht in erster Linie auf Hendrix' Erfindungen als Verstärker-Zauberer.« Und Lemmy bestätigt in diesem Heft (vgl. S. 24): »Er hatte Spinnenfinger.« Dass Jimi Hendrix aber eben nicht ›nur‹ ein Wundergitarrist war, sondern im Einklang mit seiner Band Experience ein für alle Mal definierte, was der kleinste mögliche Versuchsaufbau für den elektrifizierten Rock ist (nämlich das Trio) – diesen Beweis tritt »West Coast Seattle Boy« mit jedem Song an. Eine ganze CD ist beispielhaften Aufnahmen Hendrix' gewidmet, in denen er vor Beginn seiner Solokarriere als Sideman von Little Richard oder der Isley Brothers Rhythmus- und Lead-Gitarre beisteuert. Wir hören einen Mann, der zum Ausbruch bereit ist, den bald niemand mehr halten können wird. Und wir hören Demo-Aufnahmen, Alternate Takes und Jams in Hotelzimmern, die allesamt beweisen: Hier folgte ein Gitarrist und Sänger einer inneren Stimme. Theweleit: »Er dachte nicht nur musikalische Geräusche, er träumte auch Sounds und wollte sie im Studio verwirklichen.« So was kommt von so was: Indem Hendrix, tief im Soul und Blues wurzelnd, sich zunehmend der Vision einer schwarzen Rockmusik und dem elektrifizierten Jazz eines Miles Davis öffnete, verband er in seiner Person das Wissen um die Vergangenheit und eine Offenheit gegenüber der Zukunft. Leider holte ihn der Tod zu früh.

gänger. Wenn man sich seinem neuen Werk »Last Train to Paris« ernsthaft nähern möchte, muss man es in erster Linie als Collage begreifen. Allein 19 Produzenten und Songwriter sowie 16 Gastvokalisten waren an den Aufnahmen beteiligt. Understatement und Bescheidenheit sind Diddys Ding nicht, sein Credo war schon immer »more is more«.

Schon frühere Alben wie »No Way Out« oder »Forever« waren eher als Hit-Compilations denn als Künstleralben zu verstehen und wurden nicht dem Mann alleine, sondern Kollektiven wie »Puff Daddy and The Family« zugeschrieben. Hits hat der Mann, von dem man oft gar nicht weiß, wie man ihn gerade nennen soll, auf »Last Train to Paris« jedenfalls wieder zuhauf versammelt, von der Midtempo-Schnulze »Lovin' You No More« mit Drake über den Club-Stampfer »Ass on the Floor« mit Swizz Beatz, bis hin zur Stadion-Hymne »Coming Home« mit Skylar Grey. Vordergründig lässt sich daher gar nicht viel an diesem Album aussetzen, wenn man sich nicht am monotonen, wenig raffinierten Rap-Stil des Großwesirs stört.

Nur eines darf man nicht tun: Diddy nach den Ideen und Inspirationsquellen hinter dem Projekt befragen. Das Bandkonstrukt »Dirty Money« als Trio mit den beiden Sängerinnen Dawn Richard und Kalenna Harper solle nämlich an Bands wie Soul II Soul oder Loose Ends erinnern, bekäme man dann zur Antwort, und der Sound sei seine persönliche Annäherung an ›Eurodance‹ (womit er freilich eher DJ Hell und Deep Dish statt 2 Unlimited und Culture Beat meint). Diddy sucht offensichtlich händeringend Anschluss ans internationale Hipstertum und verirrt sich dabei bereits in den Referenzen: Sein »Ibiza-Album« solle »Last Train to Paris« sein, ließ er verlauten und warf mit Namen wie Erick Morillo oder Felix Da Housecat um sich, doch am Ende ist das Album unter diesen Kriterien betrachtet eine freche Mogelpackung. »Last Train to Paris« ist mehr Will.I.Am als Kode9, alles an dieser Platte schreit »Kunst« und ist doch erschreckend berechenbar und vulgär: vom Albumcover, einer unscharfen Fotografie des Innenraums im Pariser Centre Pompidou, über die bemühten Interludes, in denen Anna Wintour oder Tommy Hilfiger krudes Mode-Ideologie-Kauderwelsch von sich geben dürfen, bis hin zu den vermeintlichen Einflüssen aus europäischer Dance Music und einem Gastauftritt von Grace Jones im Opener. Der inhaltliche Konzeptrahmen um einen reichen Musikmogul, der von London nach Paris reist, um dort seine wahre Liebe zu finden, reflektiert einmal mehr die bis zur Pervertierung romantisierte Vorstellung amerikanischer Mainstream-Musiker von der sogenannten alten Welt. Doch für die Karriere von Sean »Diddy« Combs, einem der fünf größten Hiphop-Unternehmer der letzten 30 Jahre, war wenig so irrelevant wie seine Alben. Somit dürfte fast alles, was er in den letzten drei Jahren außerhalb des Studios getrieben hat, mehr zur Zementierung seines Status beitragen als dieses marketingfolkloristische Cyber-R&B-Album.

SONG

CUT COPY

»Take Me Over«

(Modular / Rough Trade)
11.02.11

DURAN DURAN

»All You Need Is Now«

(Tape Modern)
21.03.11

THE HUMAN LEAGUE

»Electric Shock«

(Wall of Sound / PIAS)
11.03.11

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE

Hatte nicht längst das Neunziger-Revival begonnen? Cut Copy, Duran Duran und Human League zumindest setzen weiter auf die Musik der Achtziger. Fast jede Single-B-Seite aus der großen Zeit von Human League allerdings ist »Credo«, dem neuen Album der Band, überlegen – wäre da nicht »Electric Shock«, eine herrliche Humpta-Polonaise im New-Wave-Dreivierteltakt, zu deren Klängen das ödeste Betriebsfest in Schwung kommen könnte. Das Trio, bestehend aus Phil Oakey, Susan Sulley und Joan Catherall, singt im Wechsel, dazu erklingt eine ebenso knatternde wie mitreißende Bassmelodie, die sich, den Gesetzen der Dancefloor-Mechanik folgend, fast unendlich wiederholt. Nicht unbedingt so smart wie Human League 1981, aber so catchy wie Dead Or Alive oder Divine 1983.

Duran Duran, die Über-Band der Achtziger, haben im Gegensatz zu Human League sogar in den Neunzigern und Nullerjahren noch bemerkenswert gute Alben aufgenommen – auch wenn das damals kaum jemanden interessiert hat. »All You Need Is Now« nun, ihre dreizehnte Platte, hat Mark Ronson produziert. Neben einigen hübschen, angenehm unterambitioniert wirkenden Stücken wie »Girl Panic«, das »Girls on Film« und »Rio« gleichermaßen zitiert, erweist sich das Titelstück als ein geradezu monströs konstruiertes Beispiel eines kalkulierten Treffers: Der irritierend, bewusst schräg klingende, an eine futuristische Motorfehlzündung erinnernde Einstieg, dann ein Stakkato-Rhythmus, bis der Refrain im Stil von »New Moon on Monday« abhebt. Hier zeigt sich das typische Duran-Duran-Paradoxon unpointierter, mit absoluter Eingängigkeit gepaarter Leere, das schon frühere Hits der Band ausmachte. Fürs Formatradio ist das ebenso tauglich wie fürs Stadion. Dazu kommt im Songtext die plumpe und gerade deswegen vermutlich höchst wirksame Direktansprache der Stammhörerschaft aus dem Jahr 1985: »And you swing in mood like you did when you were young«. Grässlich. Aber perfekt.

Der schönste Sommerhit der mittleren Achtziger stammt dagegen tatsächlich aus dem Jahr 2011: »Take Me Over«, aufgenommen von Cut Copy, einem australischen Projekt, das entgegen allen Höreindrücken nicht schon seit über dreißig Jahren, sondern erst seit 2001 besteht. Die Beiläufigkeit des Gesangs; die an Bryan Ferry erinnernde Stimme von Dan Whitford; der zu Teilen offenbar »Down Under« von Men At Work entlehnte Rhythmusgitarrenlauf im Intro; dazu ein paar, wie man früher sagte, ›Synthieflächen‹ – all das ergibt zusammen ein frei schwebendes, maritim wirkendes Ganzes. Anders als Duran Duran und Human League sehen sich Cut Copy offenbar nicht dem Druck ausgesetzt, an frühere Großwerke anknüpfen zu müssen – die Nonchalance, mit der sie die Gefahren der Banalität und des Scheiterns ignorieren, ist der einzige Weg, den hedonistischen Pop der Achtziger in seiner ganzen Leichtigkeit zu rekonstruieren. Denn wer ernst gemeinte, zum Großen entschlossene Musik wollte, der hörte damals nicht Human League oder Duran Duran – der hörte Nick Cave.

ARTWORK

KREIDLER

»Tank«

(Bureau B / Indigo)
04.03.11

Abb. nächste Seite oben links

TEXT: KITO NEDO

Als Carolyn Christov-Bakargiev, die Kuratorin der nächsten Documenta, im letzten Herbst auf einer Pressekonferenz in Berlin ihr mehrköpfiges Beraterteam vorstellte, ließ sie auch eine neunseitige Literaturliste ver-

Kreidler-CD-Cover mit zwei verschiedenen Motiven von Andro Wekua: »Workshop Report« und »Double Reality«

teilen. Motto: Die Ausstellung eröffne erst im Sommer 2014, eine Künstlerliste gäbe es noch nicht, doch wer sich in der Zwischenzeit durch die ganze Cyborg- und Animismus-Theorie gelesen habe, sei bestens vorbereitet. Ähnlich ging auch die Düsseldorfer/Berliner Band Kreidler vor, die im Oktober 2010 auf dem Band-eigenen Spex-Blog in einer langen Liste das »Referenzmaterial« für ihr kommendes Album veröffentlichte. Was liest man also? Natürlich »alles von Rainald Goetz«, Gottfried-Benn-Gedichte, Wolfgang Müllers Valeska-Gert-Buch und nicht zuletzt »ein Stapel Einladungen zu Ausstellungen von Kathy Wilkes, Wolfgang Tillmans, Stephen G. Rhodes, Jack Goldstein, Kai Althoff, Nick Mauss, Maximilian Zentz Zlomovitz, Thea Djordjadze, David Meskhi u.a.«. Besonders die ebenfalls erwähnten drei Kunstkataloge des gebürtigen Georgiers Andro Wekua müssen Eindruck auf Thomas Klein, Alexander Paulick, Andreas Reihse und Detlef Weinrich gemacht haben. Zwei Werke von Wekua, der diesen Herbst für den Berliner Preis der Nationalgalerie nominiert ist, schmücken nun »Tank«, das neue Kreidler-Album.

Es handelt sich um bildbearbeitungstechnisch verfremdete Fotografien von zwei Wekua-typischen Figuren, seltsam beschädigt wirkenden Showroom-Dummies, denen – so formulierte es kürzlich der Kritiker Oliver Koerner von Gustorf – etwas »Abgekapseltes, beinahe Autoerotisches« anhaftet. »Die gesichtslosen androgynen Figuren, die auf Podesten strammstehen, in riesigen Vitrinen warten oder rücklings auf glänzenden Motorrädern posieren, scheinen in einem beunruhigenden Traum ewiger Adoleszenz gefangen – in sich versunken, eingesperrt in ihren Körpern aus Wachs oder Keramik; ihre Münder und Augen wurden versiegelt, maskiert oder verstümmelt.«

Bei der Abkapselung sind Parallelen erkennbar, doch die Beschädigungen und Fragilitäten, die Wekuas Welten durchziehen, kann man im Klangbild der neuen Kreidler-Platte nicht feststellen. Die Band stellt die angepeilte düstere Basis diesmal durch Verdichtung her. Im Verhältnis zum Frühwerk, etwa dem durch Andeutungen umherlichternden »Weekend« von 1996, walzt die Kreidler-Band-Maschine nun ohne Stockungen voran, wie etwa das fast stratosphärische Eröffnungsstück »New Earth« zeigt. Die Liebe zu barocken Bögen, wie sie um die letzte Jahrhundertwende mit den »Eve Future«-Alben Einzug hielt, ist noch immer da. Doch die Fragilität der damaligen Schnörkel ist längst einer Kompaktheit und dem Flirt mit der Düsternis gewichen. Es scheint so, als ob der Kreidler-Prozess seit der Gründung 1994 einer organisch-reversen Logik folgt. Von den fein ziselierten Spitzen ausgehend, ist man mittlerweile beim festen Fundament angekommen, und damit schon ganz nahe an den Wurzeln dieser fleischfressenden Pflanze von einer Band, die sich mit allem vollsaugt, was an Texten, Bildern und Theorien durch die Gegend fliegt. Die Aufzählung ihrer Referenzen gilt allerdings weniger der Erklärung einer bestimmten Klangästhetik, als der eigenen Verwurzelung in einem bestimmten kulturellen Milieu. So stabil haben sich Kreidler als Herrscher im eigenen Universum installiert, dass man insgeheim beginnt, über revolutionäre Situationen zu spekulieren: den Moment etwa, in dem die Risse in dieser festgefügten Architektur sichtbar werden.

ALBUM

SEEFEEL

»Seefeel«

(Warp / Rough Trade)
28.01.11

TEXT: THOMAS HÜBENER

Anfang der neunziger Jahre gab es in Großbritannien in der kurzen Zeitspanne zwischen der Invasion grobmotorischer Grunge-Riffs aus den USA und dem ewig gestrigen Daddyrock von Oasis einen flüchtigen Moment der Hoffnung für das Konzept Band. Man könnte sagen: Zwischen zwei rockistischen Stalinismen kam es zu einer Art Prager Frühling der Kreativität im Zusammenspiel von Elektronik, Bass, Gitarre und Schlagzeug. Das Londoner Quartett Seefeel war mit Bands wie Slowdive und Stereolab Teil dieses Frühlingserwachens, indem es bewies, dass sich eine klassische Rockbesetzung nicht notwendig in schwitziger Männermusik niederschlagen muss. Gleichermaßen inspiriert von der Shoegaze-Legende My Bloody Valentine wie von den Ambient-Dub-Experimenten von The Orb,

fanden Seefeel zu einer ganz eigenen Art von repetitiv-sphärischer, nonlinearer Drogenmusik, zu der sich wahlweise hospitalistisch der Kopf hin und her wiegen, bekifft bei Nacht Zug fahren oder in schlimmen Fällen auch »Fühlst du mich?« fragen ließ. Ein deeper, uteraler Jah-Wobble-Bass stieg kribbelnd von den Füßen in den Bauch, während sich Mark Clifford mittels Gitarren-Samplings als Maurer an einer zonengrenzenhohen Wall of Sound betätigte. Ab und an zirpte und gurrte eine schwachbrüstige Mädchenstimme in fragiler Lautmalerei dazu.

Mit dem Labelwechsel von Too Pure zu Warp wurde Seefeels Sound zunehmend abstrakter, isolationistischer und tschernobyliger. Möglicherweise standen sie unter dem Einfluss der Labelkollegen und IDM-Heroen Autechre und ihrer entmenschten Expeditionen in den Permafrost der sprödgroovenden Entfremdung. 15 Jahre nach ihrem dritten und bis dato letzten Album »CH-VOX« – einer auf Rephlex erschienenen Resteverwertung jener Sessions, aus denen das Warp-Album »Succour« (1995) hervorging – lassen uns die beiden Gründungsmitglieder Clifford und Sarah Peacock mit neuer Rhythmussektion an Bass und Drums nun an ihrem zweiten kreativen Frühling teilhaben. In dem geht es allerdings ziemlich winterlich zu: Glazial und flächig schaben, kratzen und wummern die wieder körperlicher gewordenen Klänge. In der Verbindung aus Krachigkeit und Meditativität versprühen die Stücke den Reiz in Zeitlupe berstender Monolithen. Das Prinzip des mystischen Verschwimmens von Gestalt und Hintergrund durch den Einzelsounds dekonstruierenden Shoegaze wird genau umgekehrt. Hobbykochhaft formuliert: Anstelle des früheren nahrhaften Breis schmeckt man nun jede einzelne Zutat. Auch haben improvisatorische Momente zugenommen. Doch keine Angst: Es wird kein schlechter Freejazz daraus, sondern eine Poesie der Kargheit und des Zerfalls. Immer wieder gibt es bedrohliche Industrial-Attacken aus der Werkhalle, aber das bleiben bloße Augenblicke eines Einbruchs von Geräusch in den gravitätischen Klang. Ein tiefergelegter Monsterbass grüßt ebenso in Richtung Dubstep wie eine neue Philosophie des kunstvollen Weglassens. Seefeel mögen den Loop nicht neu erfunden haben, zeigen aber eindrucksvoll, dass Intensität keine Frage des Alters ist.

ALBUM

206

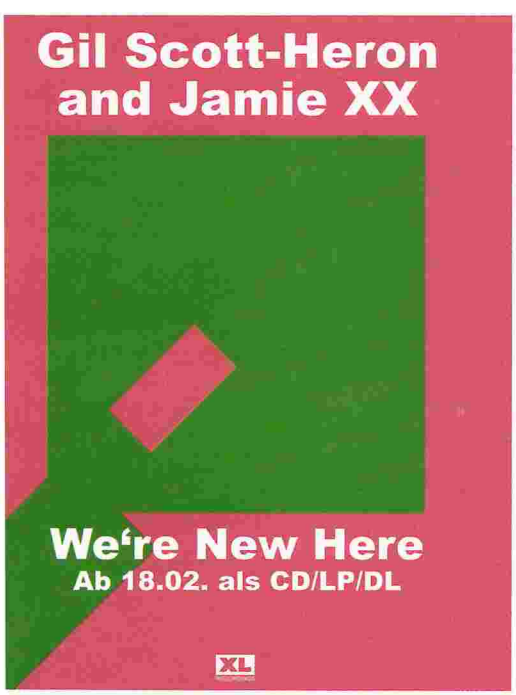
»Republik der Heiserkeit«

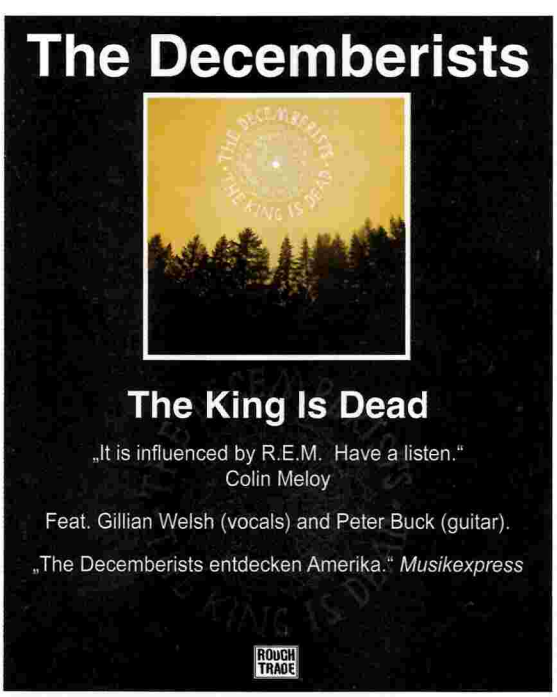
(ZickZack / Indigo)
25.02.11

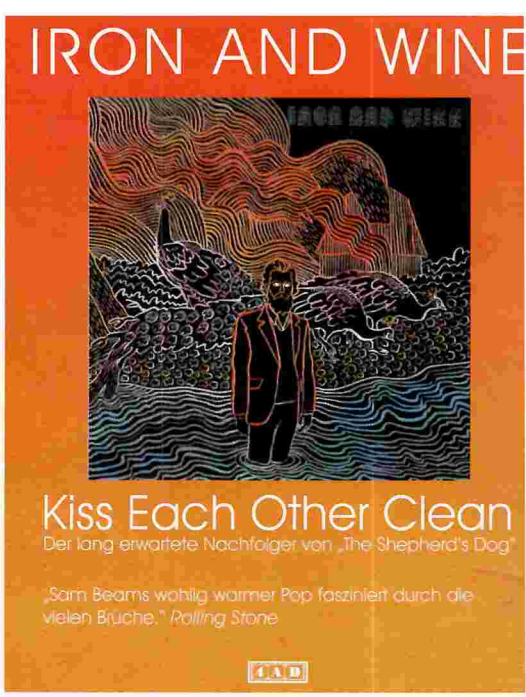
TEXT: RALF KRÄMER

Diese Band ist neu und klingt vor allem angestrengt. Da ist jemand mit sehr viel ›Grunge‹, wie man damals sagte, aufgewachsen und hat dann New Wave nachgeholt. Songs, die »Hallo Hoelle« heißen oder in denen »Ich bin kein Punkt auf deinem Tagesplan« gezürnt wird, presst er nun mit seltsam rotziger Androgynie durch seine Stimmbänder, die sich auch schon als Support von 1000 Robota oder The Kills bewiesen haben. Allerdings mag einem der anvisierte Aufstieg zum Headliner nicht so recht zwingend erscheinen. What's so special about 206, dass Alfred Hilsberg – immerhin der Starthilfeleister von Bands wie Einstürzende Neubauten oder Blumfeld – verkünden lässt, »lange« auf sie »gewartet« zu haben?

Die Antwort ist weniger eine musikalische, sondern eine biografische, und man überliest sie schnell: Das Trio um den Texter, Sänger und Gitarristen Timm Völker stammt aus Halle (an der Saale), im dortigen Sprachgebrauch auch gerne ›Hölle (an der Saale)‹ genannt. Wo man also hinter dem erwähnten zweiten Track der Platte eine schlagerrockige Anbiederung an ›die perfekte Hölle, Hölle, Hölle!‹ wittert, steckt tatsächlich eine ironische Lokalpatrioten-Hymne. Das Supertolle an Halle ist ja die als Hochstraße angelegte B80, auf der man bequem die immer noch vielen Ost-Städten innewohnenden architekturgeschichtlichen Brüche passieren kann. Ähnlich muss durch die Entstehung von 206 der Zug der Geschichte gefahren sein; etwa so: Der kleine Timm machte 1987 seinen ersten Schrei, als Hilsberg zufällig durch Halle fuhr, auf der Suche nach Untergrundmusik in der DDR. Der ZickZack-Betreiber fand unter anderem Musiker, die man heute als Rummelsnuff oder To Rococo Rot kennt, aber im Westen nach der Wende »totgeschwiegen« wurden. Die frühen 90er waren »zu früh« für diese Musik »aus einer zu fremden Welt« (so Hilsberg im 2006 erschienenen, schnell vergriffenen Standardwerk »Spannung. Leistung. Widerstand – Magnetbanduntergrund DDR 1979 – 1990«). 20 Jahre später kam ihm der Schreihals von damals dann tatsächlich unter: Timm war inzwischen mit dem Besten







www.beggarsgrou

ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

MARCUS FISCHER
»Monocoastal«
(12k)
02.12.10

BVDUB
»Tribes at the Temple of Silence«
(Home Normal)
11.01.11

Oh, what a beautiful noise: Dieser bekannte Neil-Diamond-Evergreen umschreibt treffend die Klang-Idiomatik der amerikanischen Westcoast-Independent-Ambient-Szene, wie sie in ihren farbigen Schattierungen schillert. Wobei es scheint, als hielten die Protagonisten dieser Szene nach wie vor nicht allzu viel davon, konziliantere Umgangsformen in Richtung ihrer Mitmenschen zu entwickeln – nein, man verharrt noch immer regungslos am esoterisch-tönernen Mousepad, über das sich bisweilen gedehnte Gitarrenakkorde und -glissandi aufschichten. Man bleibt also Einmannunternehmen, isoliert, so wie Elektroniker eben weitgehend ticken – nur dass es dann manchmal so klingt, als würde eine Band oder gar ein gesamtes Orchester aufspielen. Und eben diese mikroskopisch feingetunte Lo-Fi-Digitalelektronik lässt unsere Herzen so wohlig schlagen. Wie am Beispiel **MARCUS FISCHER** deutlich wird, der vornehmlich in Portland, Oregon, seine warmen Ambient-Texturen entwirft. Inspiriert von der Weite des Pazifikraums, ist sein Album »Monocoastal« (12k) eine dahindriftende Reise aus Field Recordings, die vom Rauschen der Meereswellen erzählt und dabei aus der Verfremdung des Klangs selbstgebauter Instrumente und dem angenehmen Melos des Fender-Rhodes-Pianos schöpft. Fischer kreiert daraus schimmernde Etüden, aber seine Geräuschsammlung bleibt immer den Umständen entsprechend affirmativ, die Natur als Umgebung stets spürbar.

Gegenüber diesen sanften Intimitäten kommt »Tribes at the Temple of Silence« (Home Normal) von **BVDUB** deutlich großkalibriger daher. Hinter bvdub verbirgt sich der wohl zurzeit angesagteste Ambient-Tüftler in den USA, Brock Van Wey, dessen Markenzeichen es ist, Sounds solange aufeinanderzutürmen, bis gigantische Komplexitäten entstehen. Seine »Tribes« sind ein typisches Gebräu aus loop-basierter Elektronik mit basslastigen Drones und einem Touch Pop-Süßlichkeit, dazu gesellt sich das vertraute Gefühl von wohltemperierten Beats und Dubs, in die sich dann noch New-Age-Kitsch wie die exotische Tempelmusik à la Steve Roach mischt, oder weitschweifige Raum-und-Zeit-Wanderungen im veränderten Bewusstsein ehemaliger »Kosmischer Kuriere«. Das haut nicht um, aber hin – Puristen und Fans der Bewegung dürften dabei vor lauter Schwerelosigkeit die Sinne schwinden.

Wohltemperierte Dubs an der Westcoast der United States? Das war bislang eher unbekanntes Terrain, aber der Sampler »**DUBSTEP MEDITATIONS – TUNE IN, TURN ON, DROP BASS**« (Full Melt) schlägt genau in diese Bresche. Auf ihm versammelt DJ Ripple eine Handvoll erlesener Produzenten aus dem Dubstep/Grime-Milieu der San Francisco Bay Area, und wie die Szenerie schon erahnen lässt, hat das, was hier geschieht, wenig gemein mit dem, was man von den einschlägigen Soundsystemen aus England kennt. Das hier ist zukunftsorientierter Stil-Eklektizismus von seiner abenteuerlichsten Sorte, total abgedreht, mit psychedelischen, ethnischen und meditativen Einflüssen überbordend angereichert. Man kommt kaum aus dem Staunen heraus angesichts dieser Ansammlung merkwürdiger Gestalten aus dem sonnigen Kalifornien, deren Kreis noch durch je einen Act aus Venezuela, Kanada, Russland und Irland erweitert wird. Was Letztere, die sich wAgAwAgA nennen, mit ihrem Track »Pitjantjajara Dub« veranstalten, entzieht sich unseren bislang noch im Entferntesten für möglich gehaltenen Vorstellungskräften. Diese »Dubstep Meditations« – um von der Schwelgerei in Außerweltlichkeiten auf den Boden der Tatsachen zurückzukommen – sind letztlich doch nur Noise, in diesem Falle allerdings extrem beautiful!

ALBUM

THE STREETS

»Computers and Blues«
(679 Recordings / Warner)
18.02.11

TEXT: LUTZ HAPPEL

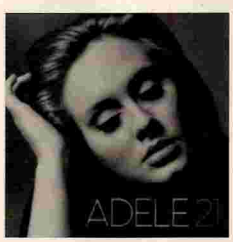
Konsequente Abgänge zur rechten Zeit findet man in der Popkultur leider fast noch seltener als in der Politik. Ob im Fall Underworld, Massive Attack oder Bloc Party, allerorten fehlt es an der heilsamen Einsicht, die Menschheit besser nicht länger mit dem eigenen Schaffen zu belästigen. Umso erfreulicher ist die Nachricht, dass das fünfte Album der Streets ihr letztes sein wird. Nicht etwa aus Ablehnung heraus, sondern aus Freude darüber, dass nun etwas Prächtiges zum Abschluss kommt, das fast über zehn aus 40 Jahren Ost-Mucke, aber auch mit dem politischen Hilsberg-Klassiker »Reformhölle« von Cpt. Kirk &. musikalisch sozialisiert worden und wünschte sich deren ehemaligen Sänger und nunmehr Top-Produzenten Tobias Levin für das Debütalbum seiner eigenen Band. Er bekam ihn. So erscheint »Republik der Heiserkeit« als eine Art späte Ossi-Antwort auf »Reformhölle«, das ja ein zorniges Konzeptalbum zum Thema ›Währungsunion aus Hamburger Sicht‹ gewesen ist.

All das eliminiert natürlich nicht die Schwächen von »Republik der Heiserkeit«. Das Ungelenke der Texte in ihrem gleichzeitigen Bemühen um Authentizität und Poesie wird durch die minimalistischen Pop-Punk-Arrangements eher noch verstärkt; zudem spielen 206 mit dem leicht verkrampften Selbstbehauptungswillen einer Schülerband auf, die unbedingt einen Bundespreis gewinnen will. Aber im historischen Kontext werden die Songs entschlüsselbar und lassen dieses Debüt durchaus zur postpostsozialistischen Diskursplatte wachsen. Schade nur, dass »Reformhölle« seit Jahren vergriffen ist, zur Wiederauflage allerdings auch die nötige Nachfrage fehlt. Zum Pech von 206 könnte daher werden, dass niemand – außer den Hütern des ZickZack-Archivs selbst – auf diese aus den Zeiten gefallene Band gewartet hat.

Jahre hinweg im besten Sinne ›Musik zur Zeit‹ war. Nicht nur, dass auf »Original Pirate Material«, Mike Skinners Debüt von 2002, ein ordentliches Maß postkolonialer Musikgeschichte – von den Slits bis zu Tricky – mit all ihren britisch-karibischen Wechselwirkungen mitschwang (»Let's Push Things Forward« klang wie eine einzige Dub-informierte Huldigung an die Specials). Vor allem die um die Jahrtausendwende herum aus Drum'n'Bass sich entwickelnden britischen Underground-Phänomene 2Step, Garage und etwas später Dubstep dienten Skinner als musikalisches Koordinatensystem. Die Unverfrorenheit, als weißer englischer Durchschnitts-Geezer – der seine Klassenzugehörigkeit nach einer vorstädtischen Immobilienfirma »barratt class« nannte – in breitem Cockney (›Mockney‹, wie Zweifler sagten) über die Belanglosigkeiten seines mediokren Lebens (glotzen, trinken, schlafen, telefonieren) so eindringlich und faszinierend narrativ zu rappen, als ob es nichts Dringlicheres gäbe, und damit ganz nebenbei die Stiff-Upper-Lip-Attitüde des Underground in eine eher schusselige Gutmütigkeit zu verwandeln, bescherten Skinner die größte englische Zielgruppe, die sich vorstellen lässt. Drei Millionen verkaufte Exemplare seines Drittlings »A Grand Don't Come for Free« und ein fester Eintrag in der Celebrity-Datenbank der Sun waren das Resultat.

Aus dieser Entwicklung ergibt sich in der Rückschau eine perfekte Werks-Charakteristik: Da wäre ein musikalisch faszinierend verweisträchtiges Debüt. Ein unübertroffener Nachfolger, der mit seiner prekariatspoetischen Nacherzählung »of a day in the life of a geezer« einen englischen Philologie-Professor gar zum Vergleich mit Joyce' »Ulysses« (sic!) hinriss. Da wäre ein Celebrity-Album, das sich über die Probleme des eigenen Erfolgs gleichzeitig beschwert und lustig macht. Und da wäre der unvermeidliche Reinfall – ein Hangover des Erfolgs – in Form eines gutmenschelnden Versuchs der Zeitlosigkeit (»Everything Is Borrowed«). Mit »Computers and Blues« schließt sich nun der Kreis, in der Musik optimistisch-soulful, im Text nachdenklich-zukunftsoffen (»at the end of the tunnel there is always light but it might be a train«). In seiner unvermittelten Aneinanderreihung anekdotischer Sketches erinnert das Album an das Debüt, außer dass nun eher von Facebook statt Fernsehen die Rede ist. »I am just a child who got a few years older«, singt Skinner in »Trying To Kill M.E.« – was sich bezweifeln lässt. Mit »Blip on a Screen« hat sich bereits – untrügliches Zeichen des Älterwerdens – ein Baby-Song eingeschlichen, und obwohl hier und dort noch immer viel geschmaucht wird, scheinen Drogen auch nicht mehr das zu sein, was sie einmal waren (»Drugs make me sleep / sleep is like death«). Skinners Klanginventar wirkt 2011 geradezu grobianisch gegenüber den ebenfalls aus Dubstep schöpfenden filigranen Soundtexturen des zehn Jahre jüngeren James Blake (siehe S. 16 in diesem Heft). Skinners Entscheidung gegen das Fortleben der Streets ist also auch eine präventive Entscheidung gegen unschön anzusehende Berufsjugendlichkeit. Im Wissen darum und mit vier fantastischen Alben im Schrank lässt sich die Parole des Debüts leichten Herzens in die Vergangenheitsform setzen: You've been listening to the streets.

ALBUM



ADELE

»21«

(XL Recordings / Beggars / Indigo)
21.01.11

DUFFY

»Endlessly«

(Polydor / Universal)
26.11.11

TEXT: SVEN BECKSTETTE

Dass die noch immer aktuelle Retro-Soul-Welle wieder einmal von England ausgegangen ist, überrascht nicht, schließlich besitzen die Briten von jeher die größte Affinität zur schwarzen Musik der sechziger und siebziger Jahre, zu Motown und Stax. In der Folge sorgte die vitale Clubkultur der Northern-Soul-, Rare-Groove- und Acid-Jazz-Szenen dafür, dass sich die Soul- und Funksongs aus der klassischen Phase weiter auf den Plattentellern drehten. Angetrieben vom Entdeckungsdrang stilbildender DJs wie Ian Dewhirst und Gilles Peterson hielten zahlreiche Aufnahmen, wie jene von Musikern wie Terry Callier (die bei ihrer ersten Veröffentlichung direkt untergegangen waren), nachträglich Einzug in die afroamerikanische Pop-Geschichte. Dabei ging es vielen Acid-Jazz-Gruppen nicht nur um die Anlehnung an ein klangliches Ideal. Sie reflektierten vielfach das politische Potenzial des Souls. So startete sogar Jason Kay alias Jamiroquai seine Karriere als von Stevie Wonder inspirierter Ökoaktivist (dass er sich relativ schnell einen Fuhrpark von Sportwagen anschaffte, steht auf einem anderen Blatt).

Demgegenüber ist die momentane Aneignung des Souls durch Sängerinnen wie Joss Stone, Duffy, Adele und vor allem Amy Winehouse gleich doppelt oberflächlich. Mit dem historischen Bewusstsein ist es hier nicht weit her, sonst hätte das Werk von Etta James im Kielwasser des Erfolgs ihrer Nachahmerinnen längst die Popularität erlangt, welche die immer noch aktive R&B-Veteranin verdient. Und auch an einer Politisierung der Musik scheint niemand interessiert zu sein. Warum also dann diese Faszination am Altmodischen? Weil Soul als ein Genre gilt, das ganz vom Ausdruck des Interpreten bzw. der Interpretin lebt. Das ist das verbindende Element zwischen den vier genannten Musikerinnen. Hier werden weiße Mädchen so vermarktet, als sängen sie wie schwarze Frauen – ein Verweis, der immer noch als höchste Auszeichnung stimmlicher Qualität gilt.

Doch hört man die neuesten Alben von Duffy und Adele, scheint dieser Trend schon wieder vorbei zu sein. Direkte Anleihen an den Sixties-Soul wie »Mercy« (Duffy) oder »Right as Rain« (Adele) finden sich nicht mehr unter ihren neuen Stücken. Dafür lässt sich nun eine andere Gemeinsamkeit finden: Beide greifen bei der Studioarbeit jeweils auf die Hilfe altgedienter Herren zurück. Während Duffy sich Songschreiberlegende Albert Hammond ins Boot geholt hat, konnte Adele bei »21« Über-Produzent Rick Rubin für vier Lieder verpflichten. Die Ergebnisse fallen entsprechend unterschiedlich aus. Die zehn Songs auf Duffys »Endlessly« changieren irgendwo zwischen Singer/Songwriter-Ästhetik und Autoren-Discopop. Während ihr romantisches Titelstück von einer Akustikgitarre getragen wird, geriert sich »Lovestruck« als ein von Keyboardbässen getriebener Stampfbeat. Duffys Stimme verstrickt sich hier in ein Netz aus fein stechenden Synthesizern, Streichern und Chorgesang, das den Eindruck von Paranoia erweckt. Adele hingegen reaktiviert in »Turning Tables« das Format der epischen Pianoballade, ihre Single »Rolling in the Deep« wiederum entpuppt sich als erdiger Bluesrock mit einem tonnenschweren Schlagzeugrhythmus.

Auffallend daran ist, dass mit beiden Platten Musikalität, Selbstbewusstsein und Reife der Künstlerinnen betont werden sollen. Von hochkarätigen Praktikern ihrer Profession wie Roots-Schlagzeuger Questlove oder Keyboarder James Poyser live eingespielte Instrumente vermitteln solides Handwerk; die ak-

JUNGE LEUTE, AUFGEPASST!

Alles außer Indierock mit Jens Balzer

Liebe Leser. Vor zwei Monaten haben wir uns an dieser Stelle mit dem völlig neuartigen popmusikalischen Phänomen des Witch House beschäftigt: Gruselmusik mit Kirchenorgelhupe, murmelnden Mönchen und extrem heruntergepitchtem Gesang von bedröhnten Frauen; außerdem gibt es viel Hall zu hören, Hall und dann außerdem noch ein bisschen mehr Hall. Es handelt sich mithin um zeitgemäße Musik, die immer mehr Menschen zu begeistern vermag, also sollte in dieser Kolumne nicht unerwähnt bleiben, dass soeben auch die erste offizielle Witch-House-Kompilation erschienen ist. »**ISVOLT**« (Robot Elephant Records / Cargo) enthält neun abwechslungsreich im Magen liegende Songs von Gruppen wie Modern Witch, White Ring, Party Trash und Raw Moans. Besonders gefällt mir die australische Band Fostercare, und zwar aus nostalgischen Gründen: Beim Hören ihres Stückes »Cold Light« stellt sich sogleich das gute alte Gefühl eines amtlichen Unterprimaner-Cola-Rum-Rausches ein.

Mater Suspiria Vision aus Düsseldorf wiederum, die auf »Isvolt« ihren Club-Hit »Ritualz of the Crack Witches« darbieten, sind dem eifrigen Internetnutzer bereits als Remix- und Videokünstler bekannt. Auf YouTube kann man fast täglich neue Arbeiten von ihnen sehen, zum Beispiel eine extrem heruntergepitchte »Zombie Rave Version« von Scooters »I Want My Posse on the Floor«, kombiniert mit einem Zeitlupenfilm, der Drew Barrymore bei einem grässlichen Autounfall porträtiert. Aber nicht nur in Düsseldorfer Esoterikgemeinden, auch in der hessischen Mundartmusik ist der Trend zur Verlangsamung angekommen. Wenn Sie in Frankfurt wohnen, wird es Sie sicherlich interessieren, dass der Song »Mädsche – des is jetz die ganse Wahrheit« von der Gruppe **REIMTEXT** neuerdings auch als Ghost-Drone-Remix erhältlich ist.

Michael-Jackson-Freunde hingegen sollten sich »Hume« (Mordant Music) anhören, die aktuelle Single des Londoner Klarinettisten,

VINDICATRIX
»Hume«
(Mordant Music)
10.01.11

VARIOUS
»Isvolt«
(Robotelephant / Cargo Records)
21.01.11

Tubisten und Extrem-Bariton-Crooners David Aird alias **VINDICATRIX**. Hierbei handelt es sich um eine knapp 14-minütige Zeitlupenversion von Jacksons »Human Nature«: Über einem lethargisch dahinklappernden Handclap-Rhythmus, unheilig an- und wieder abschwellenden Streichern und einem herzzerreißend nach Erlösung flehenden Gespenst intoniert Vindicatrix den Jackson'schen Song im ebenso gepressten wie gedehnten Kunstsängerstil. Frosch im Hals, aber trotzdem Belcanto – was am Ende so klingt, als wäre Scott Walker wieder aus der Gruft auferstanden. Dabei ist Scott Walker ja noch gar nicht tot, anders als Michael Jackson. Nach acht Minuten und 30 Sekunden hoppelt dann etwas überraschenderweise ein Haken schlagender Dubstep-Rhythmus davon, aber schon auf der B-Seite »Unborn Vectors« herrscht bis auf Weiteres wieder die beatlose Industrial-Nacht. Wem das gefällt, der sollte sich auch Vindicatrix' Debütalbum »Die Alten Bösen Lieder« (Mordant Music) anhören, auf dem er unter anderem Thomas Percys – zuvor schon von Franz Schubert vertonte – Ballade »Edward, Edward« kongenial variierte: »Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot? Edward, Edward! Ich hab geschlagen meinen Geier tot! Mutter, Mutter!«

Wenn Witch House auf deutsche Kunstlieder trifft, wird das in Fachkreisen gern auch ›Hauntology Pop‹ genannt. Zwar finden sich auch hier spirituelle Themen musikalisch behandelt, doch ohne dass die dahinterstehende Metaphysik sich gleich zu einem religiösen System verdinglichen müsste. Oder anders gesagt: Wer gern mal einen schönen Gothic-Song hört, aber dies lieber ohne Hexen, Christuskreuze und sonstige Spökenkiekereien genießt, für den bietet Hauntology Pop eine echte Alternative. Von da ist es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zur Aufklärungsphilosophie Immanuel Kants. Diese bietet den geistigen Hintergrund für »Love Remains« (TriAngle / Kompakt), das ausgesprochen aufregende Albumdebüt des singenden Brooklyner Philosophiestudenten Tom Krell alias **HOW TO DRESS WELL**. Über dahingestotterte Glitch-Rhythmen, wieselig gefiltertem Drillbohrergefiepe und lieblich übersteuerten Frauengesangshallfragmenten schmachtet Krell nach Art von Michael Jackson und Justin Timberlake schmalzige R'n'B-Liebeslieder. Anders als bei Vindicatrix und den Witch-House-Gesellen wird dabei freilich nichts gepitcht oder gedehnt oder sonstwie verfremdend bearbeitet. Der sonderbare, schön schiefe Grundton dieser Musik ergibt sich allein aus dem Zusammenspiel zwischen Gesang und der minimalen musikalischen Begleitung, die oft nur aus mit sich selbes rückkoppelnden Effekten besteht. Synkopisch sich emporschwingende Gesangslinien werden zunächst fingerdick mit verzerrten Effekten becremt und verschwinden dann knister-di-knaster im Echoraum. Genial! Und das auch noch mit den tollsten Liebesliedmelodien. Mit Witch House sind wir durch den Winter gestapft. Mit »Love Remains« kann es nun Frühling werden.

tive Mitarbeit am Aufnahmeprozess soll Eigenständigkeit und Persönlichkeit widerspiegeln: Duffy berichtet, das sie Hammonds Kompositionen so lange beanstandet habe, bis das Ergebnis ganz ihren Vorstellungen entsprach; im Booklet sehen wir Adele Orgel spielend im Studio. Überhaupt die beigelegten Fotos: Sie zeigen dezent geschminkte Frauen von natürlichem Charme, echte Musikerinnen also, denen divenhafte Allüren fremd sind. Gegen das auf absolute Künstlichkeit setzende Konzept von Lady GaGa scheint es im Fach weiblichen Pops momentan nur zwei Antworten zu geben. Entweder probieren mitzulaufen, so wie es Christina Aguilera im letzten Jahr verzweifelt versucht hat. Oder auf Authentizität und Konservativität zu setzen, wie Duffy und Adele.

DOWNLOAD

ATLAS SOUND

»Bedroom Databank Vol. 1-4«

(www.deerhuntertheband.blogspot.com)
21.11.10

TEXT: LUTZ HAPPEL

Atlas Sound ist das Homerecording-Nebenprojekt von Bradford Cox, diesem zerbrechlichen, physisch beinahe durchsichtig wirkenden Sonderling und Kopf der Band Deerhunter. Cox' Gestalt – bedingt durch ein Leiden am Marfan-Syndrom – ist dabei nur das offensichtliche Zeichen seiner Andersartigkeit. In Interviews gleicht die Rede dieses crossdressenden, nach eigener Aussage »non-practicing homosexual« einem endlosen ungefilterten Gedankenstrom, in der Hoffnung, dass die entscheidenden Ideen darin schon irgendwie mittransportiert werden. Sein Blog dokumentierte bis zu der Zeit, als Deerhunter mit ihrem zweiten Album »Cryptograms« allmählich bekannter wurden, nicht nur erschöpfend die Musikproduktion der Gruppe, sondern auch schonungslos sein Privatleben, voller Skurrilitäten und großmäuliger Geschmacklosigkeiten. Kurz: Cox scheint wenig von den Hochglanz-Inszenierungen der Popkultur zu halten, dafür umso mehr davon, sein Leben durch permanenten Output so weit wie möglich zu veräußern, inklusive sämtlicher Fehltritte und Bloßstellungen – natürlich ist das auch eine Form der Inszenierung.

Demgemäß wirkt Atlas Sound – neben den immer songorientierteren psychedelischen Shoegazer-Hymnen seiner Band Deerhunter, die im letztjährigen Meisterwerk »Halcyon Digest« gipfelten – wie ein einziger sphärischer, in verlottertem Sound endlos fortgeschriebener Stream of Consciousness. Um die 500 Atlas-Sound-Kassetten habe er in seinem Leben bisher mit Musik gefüllt, seit er als Kind begann, mit einem Doppeltapedeck der gleichnamigen Marke zu hantieren, und noch immer lautet seine Maxime: Alles was Substanz hat, schafft man innerhalb einer Stunde. Beim Aufnehmen begebe er sich in eine Art Trance. Wenn er wieder aufwache, habe er ungefähr sechs Songs fertig, so kokettiert Cox. Die Lyrics dazu entstünden während der Aufnahmen, die ungefähr dann beendet seien, wenn er das Gefühl habe, der jeweilige Song werde allmählich zu »crowded«.

Nach dem zweiten Atlas-Sound-Release »Logos«, auf dem Noah Gordon (Panda Bear) gastierte und auf dem Cox seinen stark introvertierten autobiografischen Ansatz zugunsten eines objektiveren Schreibens aufsprengte, folgt nun eine Sprengung der Form. »Bedroom Databank 1-4« besteht aus insgesamt 49 Stücken, die im Herbst letzten Jahres aufgenommen wurden. Diese fein säuberlich in vier Albumlängen eingeteilten Songs changieren zwischen nebulösem, an My Bloody Valentine erinnernden Gitarren-Ambient, unterbrochen von zerfaserten Interludes elektronischer Lo-Fi-Spielereien, irrlichternden Keyboard-Effekten, kaputtgeloopten Fünfziger-Jahre-Girlpop-Sounds und einem herrlich windschiefen Tagtraum-Songwriting voller dissonanter Mundharmonikas und surrealistischem Crooning, wie es dem frühen Beck Hansen zur Ehre gereicht hätte. Das bei Deerhunter ohnehin schon durch schlaues Genderbending weitestgehend entsexualisierte Konzept einer ›Rockband‹ gerät in den verfremdenden Effektschleifen von Atlas Sound vollends zum klanglichen Neutrum; Cox' Stimme wirkt in ihrer distanzierten Verlorenheit wie ein weiteres Instrument unter vielen. Naturgemäß sind die qualitativen Unterschiede zwischen diesen angenehm schlaffen Songskizzen beträchtlich, und so ist – anders als bei Deerhunter – die Versuchung groß, sich aus Cox' Databank-Materialschlacht selbst eine Hitsammlung von nicht mehr als einem Dutzend Songs zu extrahieren. Auch Genies produzieren viel Schrott, wenn sie alles veröffentlichen, was ihnen beizeiten durchs Hirn rauscht.

»Auch Genies produzieren viel Schrott, wenn sie alles veröffentlichen, was ihnen beizeiten durchs Hirn rauscht.«

Lutz Happel *über Atlas Sound*

ALBUM

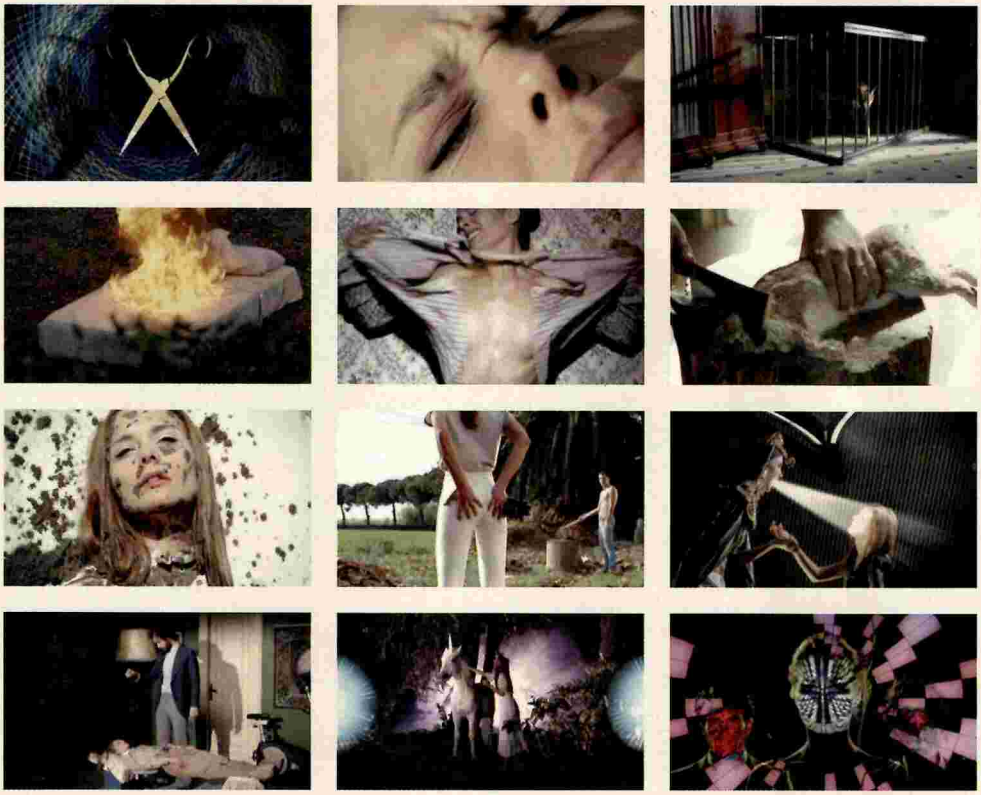
NICOLAS JAAR

»Space Is Only Noise«

(Circus Company / Rough Trade)
14.02.11

TEXT: GERD JANSON

Langsamkeit. Nicolas Jaar trägt sie in seiner Musik wie eine Monstranz vor sich her. Das sorgt vor allem dann für Aufmerksamkeit, wenn man sich auf dem Feld der Clubmusik bewegt. Doch so freigeistig, experimentell und unkonventionell sich die Protagonisten vor, hinter und auf den Tanzflächen oft und gern geben, so schnell können ihre Ideen an der Wand der Funktionalität zerschellen – ganz wie übereifrige Neujahrswünsche. Nicolas Jaar kann das eigentlich egal sein. Der nach US-amerikanischem Gesetz gerade volljährig gewordene New Yorker wurde durch die Kanäle der Party- und Label-Institution Wolf + Lamb eingeführt, die ihrerseits – nach all der Minimal-Selbstkasteiung – die Applikabilität von House und Disco unterhalb der 115-BPM-Grenze als Afterhour-Epiphanie gesellschaftsfähig machte und Jaar mit der »The Student EP« und vor allem mit seinem Track »A Time for Us« auf die Landkarte setzte. Andererseits wird der Student der Literaturwissenschaft nicht müde, den Ansatz von Clubbing und seinen Gesetzen – vor allem das herrschende Tempodiktat – zu unterlaufen, obwohl er seine ›Konzerte‹ an eben diesen Orten mit großem Erfolg aufführt. Hier findet jemand im House- und Techno-Kontext den größten Anklang, der in seiner persönlichen Erfahrungs- und Musikwelt kaum weiter davon entfernt sein könnte. Am Ende des Tages macht Nicolas Jaar einfach unter den gleichen Vorzeichen Popmusik, unter denen



Scissor Sisters »Invisible Light« (2010) Polydor / Universal,
Regisseur: Nicolás Méndez, Produzent: Alba Barneda, Visual Effects: No Domain.
Mit Natascha Wiese, Enrique Baró, Mireia Contreras u.a., 5:08 Min.

seine Altersgenossen rudimentäre DJ-Musik produzieren. Für Jaar ist das ein amüsanter und durchaus willkommener Widerspruch. Allein, das unvermeidliche Debütalbum – als Fest für Virilio-Geschwindigkeitstheoretiker und deren Schüler angekündigt – täte gut daran, diesen Widerspruch zu leben. Veröffentlicht auf der französischen Nonkonformisten-Plattform Circus Company, erstarrt »Space Is Only Noise« beinahe in einer Art sedierter Gleichförmigkeit. Die Einflüsse von Jaar (in Interviews oft als Mischung aus Hiphop und dem zweiten Ricardo-Villalobos-Album beschrieben, das Jaar als 14-Jähriger von seinem Vater, dem chilenischen Installationskünstler Alfredo Jaar, zu Weihnachten geschenkt bekam) gerinnen auf Albumlänge fast zu einer Melange, die mit dem Warnsiegel ›TripHop‹ zwar spöttisch, aber nicht völlig unzulänglich beschrieben wäre; und zwar aus jener Phase, als das Genre längst zu welken begann.

Das Spannungsverhältnis und Wechselspiel zwischen schnell und langsam, das eben »A Time for Us« als frischen Wind durch die Clubs wehen und Jaar zum Hoffnungsträger in einer an Typen sonst so armen Szenerie werden ließ, findet sich hier nicht. Obwohl er eigentlich alles hat, was begnadete Laptop-Singer/Songwriter brauchen – Intellekt, Charme, Individualität und ein Talent für denkwürdige Melodien –, verfolgt er hier einen schnurgeraden Soundtrack für Hustensafttrinker und Opiumraucher, dessen Ende sich kaum von seinem Anfang oder der Mitte unterscheidet. Man vergisst »Space Is Only Noise« einfach viel zu schnell (sic!), denn es gibt hier keine Stolpersteine oder Hits. Den Wiedererkennungswert bestimmt einzig und allein das Tempo. So einfach kann Widerstand zum Dogma werden. Wenn Langsamkeit zum Prinzip gerät, folgt daraus manchmal eben Unbeweglichkeit.

VIDEO

SCISSOR SISTERS

»Invisible Light«

(Universal)
11.12.10

Abb. oben links

TEXT: RALF KRÄMER

Selten wurde beim Schnitt eines Musikvideos die Schere virtuoser angesetzt als im Clip zu »Invisible Light«, der jüngsten Single der Scissor Sisters. Wir sehen eine eklektizistische Hommage an Zauberkünstler, die um 1900 mit Elektrizität experimentierten, an das Kino der Jahrhundertmitte und die neo(n)futuristischen Disco-Illuminationen der späten Siebziger. Zugleich ist noch nie konzentrierter als hier veranschaulicht worden, warum die Worte ›Surrealismus‹ und ›Sex‹ völlig zu Recht mit demselben Buchstaben beginnen.

Betrachten wir beispielsweise – Stichwort ›konzentriert‹ – die zwei Sekunden zwischen Minute 3:19 und 3:21: Da kniet das kurz zuvor mit einem Pendel hypnotisierte Model Natascha Wiese in entrückter Anbetung auf einem Ruderboot vor einem nackten Mann. Ihr hoch geschlossenes Fräuleinhemd wird von einem biedermeierlich gebundenen Halstuch zusammengehalten, das weniger Schutz bietet, als vielmehr zum Zügelziehen einlädt. Ihre Haare wehen im Wind. Schnitt. Die Vorderhufe eines Rappen gehen in die Höhe – flackernd unterschnitten mit dem sich räkelnden Fräulein Wiese: Pferd – Wiese – Pferd – Wiese – Pferd. Plötzlich: schwarzer Hintergrund, davor der Hypnotiseur, ein zauselbärtiger Mann mit Jackett und bösem Blick. Er holt aus und lässt aus jedem seiner zehn Finger Elektroblitze schießen, in Richtung der nun ebenfalls im Dunkeln stehenden, zügellosen Frau, die von Rotlicht beschienen ihre blonde Mähne hysterisch schüttelt. Währenddessen leitet eine Conga trommelnd zum Refrain über, der – das optische Spektakel konterkarierend – dem »unsichtbaren Licht« das Hohelied singt.

Wohlgemerkt: das alles in nur zwei Sekunden. In den anderen knapp vier Minuten geht es kaum niedrigfrequenter zu – man versteht umgehend, was gemeint war, als Scissor Sister Jake Shears das letztjährige »Spex-Gespräch« (Spex #327) mit dem Statement abschloss, für ihn könne es »kein Zuviel an Porno« geben – wobei im ganzen Video keine Hardcore-Szene zu sehen ist. »Invisible Light« feiert vielmehr die Überwindung der durchpornografisierten, oberflächlichen, sportiven Reizen ergebenen Gegenwart durch den Sex, wie er mal gemeint war: als ekstatische Melange aus Zauber und Ergebung.

Bezeichnenderweise funktioniert »Invisible Light« vor allem in der Rückbesinnung auf den Surrealismus des 20. Jahrhunderts, aus dem Geist des katholisch durchwirkten Spaniens. Denn die kunterbunten, mal semi-okkulten, mal Ponyhof-heiteren Filmszenen sind allesamt dem großen surrealen Kino von Salvador Dalí und Luis Buñuel nachempfunden. Sie wurden lediglich modern strukturiert durch das Form- und Farbgeflitter der Grafikagentur No Domain aus Barcelona. Dass früheren Surrealisten vor allem das üppige Produktionsbudget surreal vorgekommen

wäre, mit dem der junge, auf kleinteilige Montagen spezialisierte Regisseur Nicolás Méndez all das reinszenieren konnte, was er genauso auch aus Found-Footage-Schnipseln hätte zusammenpuzzeln können, ist ein ganz anderes Thema. Oder eine Frage des Urheberrechts.

ALBUM

THE LOW ANTHEM

»Smart Flesh«

(Bella Union / Cooperative Music / Universal)
25.02.11

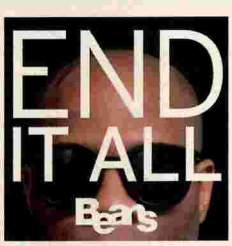
TEXT: SILKE JANOVSKY

Es gibt nichts Langweiligeres als Bandfotos in verlassenen Fabriken! Solch rückwärtsgewandten Selbstdarstellungen war man schon in den Neunzigern überdrüssig. Doch wenn die vier Musiker von The Low Anthem auf ihren Pressebildern vor der Tür von Porino's Gourmet Food posieren – einer verlassenen Pastasaucen-Fabrik in Central Falls, Rhode Island –, dann nur, weil jener Ort das Konzept ihres neuen Albums maßgeblich mit geprägt hat. »Wir wussten sofort, als wir die Fabrik betraten, dass der Raum das wichtigste Instrument für die gesamten Aufnahmen sein würde«, so Frontmann Ben Knox Miller.

Das Experiment der 2006 gegründeten Folkband, deren letztes Album »Oh My God, Charlie Darwin« vor drei Jahren erschien, war so simpel wie effizient: Mikrofone, mal dreißig, mal sechzig Meter in den leer stehenden Räumen positioniert, nahmen den Sound aus verschiedenen Entfernungen auf. Tatsächlich ist es auf diese Art gelungen, Raum in gewisser Weise hörbar zu machen. Wie in dem titelgebenden Stück »Smart Flesh«, wo Millers Stimme direkter nicht sein könnte, gleichsam aber, wie die zaghafte Instrumentierung, von einem beinahe dreidimensionalen Hall umgeben ist. Für das dritte Album der Band aus Providence, Rhode Island, sind solch experimentelle Aufnahmetechniken insofern ein probates Stilmittel, als dass sich auch in den Lyrics ihrer Folksongs immer wieder transzendente Momente finden, die das Spannungsfeld zwischen Diesseits und Jenseits ausloten. So beschreibt etwa die Singleauskopplung »Ghost Woman Blues« eine Begegnung der anderen Art auf einem alten Friedhof. Fast pastoral mutet der mehrstimmige Gesang hier an, er entgeht aber dem allzu Sphärischen.

Obwohl fast alle Songs strukturell und gestisch tief in der Tradition des klassischen Folk ankern, wird über die Pastasaucen-Fabrik gleichsam eine gewisse Distanz zu den großen Vorbildern aufgebaut, als könnte die räumliche Entfernung zum eigenen Mikro die zeitliche zu Ikonen wie Dylan und Cohen widerspiegeln. Dennoch sind die großen qualitativen Unterschiede der einzelnen Songs irritierend. »Apothecary Love« nimmt zwar narrativ und melodisch die Fährte Dylans auf, doch bleibt das Stück ohne dessen Widerborstigkeit. »Hey, All You Hippies« hingegen klingt trotz des augenzwinkernden Titels wahnsinnig hinterwäldlerisch. Einer der beeindruckendsten Songs ist »Burn«, der tatsächlich ein verloren geglaubtes Relikt aus Leonard Cohens Schublade sein könnte. Selten wurde dem Meister der klagenden Liedkunst so großartig gehuldigt (mit den zitternden Klängen einer singenden Säge!). »Smart Flesh« ist insgesamt eine fast psychedelisch anmutende Klangforschungsreise voller Maultrommeln, Stylophone und alten Pumporgeln geworden. Sie zeigt, wie sich traditionsverwurzelter Folk experimentell und doch mit formbewusster Eleganz modernisieren lässt. Wer das schafft, darf sich auch vor einer alten Fabrik fotografieren lassen.

ALBUM



BEANS

»End It All«

(Anticon / Alive)
15.02.11

TEXT: MICHAEL LUTZ

Seit seinem Solodebüt »Tomorrow Right Now« aus dem Jahr 2003 gilt der New Yorker MC Beans als Meister der Akkumulation von Stilen. Anders als in seiner Arbeit mit High Priest, M. Sayyid und Earl Blaize, dem zwischenzeitlich wiedervereinigten Antipop Consortium, sind seine Solotracks nicht selten eine Hommage an legendäre Gerätschaf-

DIRECT CUTS

Clubmusik mit Holger Klein

WOLFRAM
»Wolfram«
(Permanent Vacation / Groove Attack)
11.03.11

RVDS
»Moments«
(It'S / Rough Trade)
18.02.11

Wie vielleicht seit Deee-Lite nicht mehr gehen auf der zweiten LP von Hercules And Love Affair (siehe letzte Spex-Ausgabe) aktuelle Clubsounds, großer Zitat-Pop und das idealisierte Disco-Kontinuum New Yorks ineinander auf. Doch der momentan beste Hercules-And-Love-Affair-Song entstand in Zusammenarbeit mit **WOLFRAM** aus Wien, zu finden auf dessen selbstbetiteltem Debütalbum (Permanent Vacation). Auf »Fireworks«, einem wunderbaren Euro-Disco-Popsong, bezirzen sich Andy Butler und Kim Ann Foxman im Duett. Das Stück steht exemplarisch für Wolfram Eckerts vor großen Momenten nur so strotzendes Album. Am Anfang seiner Karriere war der musizierende Comedian unter dem Pseudonym Diskokaine zwischen Chicago-Booty-House, Fanfaren-Techno und Italo-Disco vor allem damit beschäftigt, gute Pointen zu finden. Gleichzeitig gilt er als Entdecker der hinreißenden schwedischen Italo-Disco-Romantikerin Sally Shapiro, die er für »Wolfram« gewinnen konnte. Neben ihr finden sich in den Credits Hi-NRG-Star Paul Parker, Sebastian Muravchik vom Londoner Pop-Duo Heartbreak, der Elektro-Produzent Legowelt, DFA-Act Holy Ghost, Patrick Pulsinger und Haddaway, der hier mit »Thing Called Love« das Eurodance-Ausrufezeichen setzen darf. Wolfram ist besessen von allen Facetten des Euro-Disco-Sounds, so wie es auch die Pet Shop Boys waren, die ohne Italo-Disco – jene italienisch-überkandidelte Antwort auf New Wave, Synth-Pop und Disco – niemals denkbar gewesen wären. Andy Butler von Hercules And Love Affair sagt über Wolfram Eckert, er sei ein Ästhet im Warhol'schen Sinne, jemand, der die Schönheit in Dingen erkenne, die von vielen als Trash abgetan werden. Mit diesem Gespür hat der Wiener ein wirklich großes Album erschaffen, das – aller Verweise zum Trotz – ganz und gar gegenwärtig klingt.

Die Essenz vergangener Jahrzehnte verinnerlicht hat auch »Yours & Mine« (Ostgut Ton), das erste Album einer Frau, die sich schlicht **STEFFI** nennt. In diesem Fall reden wir über den Deep-House-Sound der neunziger Jahre und klassischen, von Detroiter Produktionen beeinflussten Techno. Steffi Doms ist gemeinsam mit dem Produzenten Dexter die Macherin des rührigen Elektrolabels Klakson. Seit drei Jahren lebt sie nun in Berlin, wo sie regelmäßig in der Panorama Bar auflegt. Mit ihren dahingleitenden, sinnlichen Tracks hat sie ihren eigenen Dreh gefunden, Anklänge an eine Vergangenheit zwischen Inner City, Chicago House oder dem Prescription-Label mit einem sehr zeitgemäßen, auf klare Formen setzenden Sound-Design in Einklang zu bringen. Vor gerade einem Jahr ist die erste Maxi der Niederländerin erschienen. Umso bemerkenswerter ist dieses ungemein reif wirkende Debütalbum.

Gänzlich aus der Zeit gefallen ist indes Richard von der Schulenburg. Dieser war bis zum Jahr 2009 als Keyboarder bei den Sternen zugange. Inzwischen macht er unter dem Kürzel **RVDS** House-Musik, oder etwas, das sich wie House-Musik anfühlt, aber ganz anders tickt als das, was man sich gemeinhin darunter vorstellt. Der Golden-Pudel-Club-DJ hat mit »Moments« (It's) ein melancholisches, zuweilen gar tieftrauriges Album aufgenommen, das ganz und gar vom Klang alter Synthesizer geprägt ist und zweifellos Chicagoern wie Larry Heard, Bobby Konders oder Lil Louis huldigt. Wenn Richard von der Schulenburg mit seiner zerbrechlich wirkenden Stimme singt, so etwa auf »Pain« oder »Things for U«, dann werden seine Tracks zu entrücktem Acid-House-Blues, mit mehr Feel, als man an den Hamburger Landungsbrücken vermutet hätte.

ten der Achtziger wie die Roland TR-808-Drum-Machine. Gleichzeitig baut Beans diese trockenen Rhythmen aber mit synthetischem Programming aus, das in den Nullerjahren insbesondere für das Label Warp, bei dem fast alle bisherigen Beans- und Antipop-Alben erschienen, charakteristisch wurde. Kombiniert mit seiner rauhen Sprache, die aggressiv klingt, ohne plump zu wirken, und sexy anmutet, ohne auf Soul zurückzugreifen, hat er sich eine aparte Form von Hiphop geschaffen, die auf musikalischer Ebene – und darum geht es hier verstärkt – erstaunlicher- und paradoxerweise nostalgisch und ›cutting edge‹ zugleich ist.

Sein fünftes Soloalbum »End It All« veröffentlicht Beans nun erstmals auf Anticon, was keine schlechte Wahl ist, handelt es sich dabei doch um ein Label, das etwa zur gleichen Zeit wie Warp, allerdings auf ganz andere Weise den Hiphop des 21. Jahrhunderts geprägt hat: Seit den späten Neunzigern arbeiten diese – in der Mehrzahl weißen – MCs und Produzenten an ihrem Signatur-Sound des klanglichen Pluralismus, der zwar vordergründig als Hiphop firmiert, sich aber allen möglichen Einflüssen geöffnet hat: von übersteuerten Electronica-Abenteuern bei Odd Nosdam über Hochgeschwindigkeits-Storytelling bei Themselves bis hin zu psychoaktivem Pop-Songwriting bei Why?. So gesehen ist Beans am richtigen Ort, und dessen scheint er sich auch durchaus bewusst zu sein, wenn er etwa in »Mellow You Out« den Sänger von TV On The Radio, Tunde Adebimpe, als Gastvokalist einlädt – mit gewaltigem Effekt: Aus dem Track erwächst nämlich ein düster-verspielter Psych-Sound, der Adebimpes hochsteigende Falsettstimme gegen Beans' stets einen Halbschlag neben dem Takt liegendes Braggadocio-Gebell antreten lässt. Inhaltlich ist dieses Streufeuer aus Worten gut gemachter Battle-Rap, der nie altmodisch wirkt, weil Gast Adebimpe mit elegischem Gesang gegen diese »sorry ass wackness« auf seine Weise erfrischend anchantet: »Screw you if you're calling me a liar / This will mellow you out!«

Auf »End It All« sind derartig gelungene Kollaborationen glücklicherweise kein Einzelfall, sondern die Regel: Im Verlauf des auf eine gute halbe Stunde heruntergekochten Werks tauchen insgesamt elf verschiedene Produzenten auf, darunter Koryphäen ihres Fachs wie Four Tet, Clark, Sam Fogarino von Interpol, DJ Nobody, Bumps und die Rhythmus-Sektion von Tortoise, bestehend aus John McEntire, John Herndon und Dan Bitney. Vor allem Letztere machen unbeirrbar ihr Ding und verpassen dem Track »Electric Eliminator« mit so spröden wie virtuosen Drum-Techniques eine geradezu trancehafte Anti-Struk-

tur. Four Tet liefert in »Gluetraps« und »Anvil Falling« seine dumpf-flirrenden Trademark-Sounds ab und erweist sich damit gleichfalls als schlüssiger Gegenpart zu Beans' abstraktem Leftfield-Ansatz, dem im Zweifelsfall der perfekte Beat wichtiger ist als der perfekte Reim. Lediglich das von Tom Fec alias Tobacco produzierte »Glass Coffin« wirkt mit seinem breitwandigen Synthesizer-Geballer etwas zerfasert und bemüht; doch geschenkt. Was bleibt, ist Beans' Idee der musikalischen Öffnung. Als Heilmittel gegen Warteschleifen-Hiphop zeigt sie beste Wirkung.

ALBUM

WYE OAK

»Civilian«

(City Slang / Universal)
04.03.11

TEXT: ELIAS KREUZMAIR

»Eine archetypische Independent Band« sei Wye Oak – so steht es im Geleitschreiben zu »Civilian«, dem dritten Album dieses Duos aus Baltimore. Natürlich, denkt man und gähnt. Sängerin Jenn Wasner bedient ja eine Gitarre und das entspricht der landläufigen Definition dessen, was ›Indie‹ ist. Dabei liegt das Problem des Begriffs natürlich in seiner Sinnverschiebung: Früher waren Bands ›Indie‹, sobald sie nicht bei Majors verlegt wurden, heute dürfen sie ob ihres Erfolgs durchaus dort landen – ›Indie‹ bleiben sie, weil sie mit ihrer Musik eine spezifische Ästhetik bedienen. Umso schöner ist es, auf eine Band zu treffen, die sich gegen die Vereinnahmung durch dieses Indie-Verständnis sträubt und stattdessen auf zwei Dinge setzt: freiwillige Selbstbeschränkung und kleine Formen. »Civilian« besteht aus zehn selbstvergessenen Songs, die auf den Moment und nicht auf Überwältigung aus sind. Reduktion lautet hier die Devise.

Andy Stack und Jenn Wasner sind seit der Highschool ein Duo. Seitdem bearbeitet Wasner singend ihre Shoegaze-Gitarre und Stack spielt mit der linken Hand auf einem Keyboard Bass, Orgel und andere Sounds, während er mit der rechten Hand und den Füßen sein Schlagzeug bedient. Reduzierter lässt sich kaum analog musizieren. Wenn man genau hinhört, geht diese Reduktion so weit, dass hier zwischen den in ihrer Tonalität an Stereolabs Laetitia Sadier erinnernden würdevollen Klagegesängen und Tiefseegitarren, die so auch von Slowdive stammen könnten, kaum ein Refrain auszumachen ist. Wye Oaks Stücke sind weniger Songs als langsame Flüsse des Dream Pop, die sich – ebenso stark wie der Skygaze von Beach House aus Achtziger- und Neunziger-Einflüssen schöpfend – unbeirrt ihren Weg bahnen. Selbstverständlich findet sich auf Wye Oaks drittem Album kein überwältigendes Meisterstück, das wäre ein Widerspruch in sich. Songschreiberin Wasner ließ verlauten, dass ihr »Civilian« – ähnlich wie Arcade Fires »Funeral«-Album – in einer Zeit der lebensmüden Hoffnungslosigkeit eine Art Rettungsanker gewesen sei. Und tatsächlich: Was wäre für ein Denken in kleinen Maßstäben beispielhafter als das Anliegen, schlicht die eigene Haut zu retten?

»Jaulende Sirenen, hupender Lärm, nerviges Blubbern, süßlich-zähes Zirpen.«

Carmen Böker *über*
Le Corps Mince De Françoise

ALBUM

LE CORPS MINCE DE FRANÇOISE

»Love and Nature«

(Cooperative Music / Universal)
25.02.11

TEXT: CARMEN BÖKER

»Who do you are? Give me karma«, so werden junge Männer heute von zwei jungen Finninnen auf Partys abgesnobt, wegen blöder Haare und so. In diesem Fall mit hochfrequentem, immer leicht ennuiertem Mädchengesang zu Sitar-Klängen, die mit einer E-Gitarre zerschreddert werden. Das New-Age-Wabern löst sich auf in versiert eingängigen Beats, die Pose dazu könnte gar nicht mehr Grandezza behaupten: »Meine Aura ist zu groß für diesen Raum«, heißt es in »Gandhi«, einem Stück vom Debütalbum des finnischen Duos Le Corps Mince De Françoise – und dann setzen Emma und Mia Kemppianen mit Whooo-hooo noch eins drauf: »Power to the people? Give the power to me!« Das ist ein bisschen dreist, immer atemlos hastig bis zur Unverständlichkeit und ziemlich lustig.

»Love and Nature«, das erste LCMDF-Langwerk nach diversen MySpace-Veröffentlichungen, verbindet die geschmacklose Eingängigkeit des Eurotrash der neunziger Jahre mit allen Effekten, die die E-Gitarre und das gepiesackte Casio-Keyboard hergeben: jaulende Sirenen, hupender Lärm, nerviges Blubbern, süßlich-zähes Zirpen. Mitunter erinnert das an die derzeit so gängigen Achtziger-Huldigungen wie von La Roux, beispielsweise in »Hard Smile« mit dem Schweinerock-Orgel-Intro. Dann hört man wieder den süffisanten Elektroclash von Peaches oder Chicks On Speed heraus, wie bei »We Are Cannibals«, das mit Theremin-Schwirren beginnt und mit tribalen Gesängen weitergeht. Eine eklektizistische Mischung, voller esoterischer Auswüchse, eskapistischer Anfälle und gesamteuropäischer Musikzitate, so verkramt und gleichzeitig so voller unerwarteter Niedlichkeiten wie ein WG-Zimmer.

Die Anfänge von LCMDF liegen im Jahr 2006, sie finden sich im Jugendzimmer von Emma, heute 22. Später sollte sie für die Musik dann ihr Grafikdesignstudium schmeißen und mit ihrer Schwester von Helsinki nach Berlin ziehen. Besagte Schwester Mia, 20, ließ die universitäre Aneignung der klassischen Gitarre sausen und wandte sich elektronischen Instrumenten zu. Zunächst war noch eine Freundin dabei. Aus dieser Zeit stammt »Ray-Ban Glasses«, die erste von diversen Huldigungen an Sonnenbrillen als Insignien der Instant-Coolness und des dialogischen Umgangs mit dem Hipster-Dasein: Man möchte sich abgrenzen von den anderen und selbstverständlich gleichzeitig dazugehören. Da kann das Vergessen der Sonnenbrille schon mal zum entscheidenden Problem des Tages werden, wie in dem Stück mit dem denkwürdigen Titel »Future Me«, einem funky rumpelnden Wiedergänger der skandinavischen Reggae-Versessenheit der Neunziger im Allgemeinen und des knallenden Dancepop von Ace of Base im Speziellen. Jeder Titel ist auch ein Stückchen Rezeptionsgeschichte, bei »Cool and Bored« mit seinen hastigen Handclaps sind noch einige Reste Britpop mitsamt der blasierten Haltung dabei. Wobei Letzteres für die beiden Schwestern genauso ein Spaß ist, wie für Promofotos aus fiesem grünem Monsterschleim das Gesicht

zu heben. Die LCMDF-Attitude – der Name geht übrigens auf eine bereits verblichene magersüchtige Katze zurück – ist die von Mädchen, denen man es auf Partys nicht recht machen kann, weil sie sich mit Musik nun mal besser auskennen als die anderen. Heute gründen sie dann eben lieber selber Bands.

ALBUM

CHRISTOPH DE BABALON

»A World of My Own«

(RestRoom / www.hard-vinyl.de)
10.12.10

TEXT: ROBERT DEFCON

Christoph de Babalon zählte ab 1994 zu den Spezis des später beim Babalon-Hören verstorbenen John Peel und hat sich mit seinem Album »If You're Into It, I'm Out of It« (1997) auf Alec Empires Digital-Hardcore-Label mit seinen von dichten Texturen umwobenen Breakbeats einen Ruf als psychotischer Grenzgänger erworben, der keinen Vergleich mit Aphex Twin scheuen muss. Independent within Independent. Vor zweieinhalb Jahren vertonte de Babalon unter dem Titel »Scylla & Charybdis« den griechischen Mythos zweier Ungeheuer, die – an der Meerenge von Messina lauernd – alles fraßen, was sich bewegte. Übersetzt in die beiden mächtig konzeptionellen Tracks de Babalons resultierten daraus lauernde Ambientflächen, zwielichtige Sirenengesänge und der Breakcore der Angst, während der Flucht vor einem Monster von einem anderen gefressen zu werden.

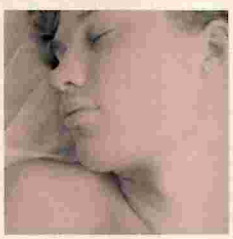
Auf »A World of My Own« nun lädt de Babalon endgültig zur Reise ohne Wiederkehr. Hier scheint der Lord vielschichtiger, fast durchgängig moll-getunter Horror-Atmosphären seine an Drum'n'Bass geschulten, zuweilen ins Gabbereske kippenden Tracks im Sanatorium programmiert zu haben, wo er seinen kranken Fantasien freien Lauf lassen kann. »China Death« oder »Calls of the Drowned« heißen die Stücke. Gleich zu Beginn des Albums lässt de Babalon versehentlich seinen Rasierapparat an. Dann setzt ein darkes Akkordeon ein. Psychedelische Delay-Percussion, Seufzen und entmenschte Schreie öffnen klaustrophobische Weiten, schichten sich, lösen Schichtungen wieder auf, Wellenbewegungen entstehen. Der flächige Industrial-Drone-Bass pulsiert düster im Halbtonschritt, ein stolpernder Drum'n'Bass-Beat kracht herein und lenkt die an das Klangrepertoire von Psychothriller und Horror angelehnte Komposition in Richtung Darkroom und Dancefloor. Etwas treibt nach vorn, doch eine Kralle reißt alles in die Tiefe. Man wartet auf den großen Knall. Unentwegt peitschen Regen und Wind durch die Rillen der Vinylscheibe. Schiffbrüchigen gleich erreichen uns die »Schreie Ertrinkender« (Track 2). Dann entsteht Panik, als erneut ein Drum'n'Bass-Beat wie ein D-Zug in die Speaker einfährt. Die Treibjagd nimmt ihren Lauf, um im heilenden Massenmord von »Massacure« zu kulminieren, wo Geisterorgeln jammern, höhnen und rufen: »Du bist tot«. Wenn nicht jetzt schon lebendig begraben, dann später.

»Jeder, der die Platte hört, erhält einen Anruf aus der Spex-Redaktion, dass er noch sieben Tage zu leben hat.«

Robert Defcon *über Christoph de Babalon*

Auf der seltsamen und verstörenden Welt, die der Wahlberliner de Babalon auf »A World of My Own« heraufbeschwört, lastet ein entsetzlicher Fluch. Jeder, der die Platte hört, erhält unmittelbar danach einen Anruf aus der Spex-Redaktion mit der Ankündigung, dass er noch exakt sieben Tage zu leben hat.

DOWNLOAD



JJ

»Kills«

(Sincerely Yours)
22.12.10

TEXT: ANNE WAAK

Die Schweden Elin Kastlander und Joakim Benon haben auf ihren bisherigen Veröffentlichungen mit den einleuchtenden Titeln »jj n°1« bis »jj n°3« ihre zeitgenössischen Lieblingsmusiken gesampelt, gecovert und vermengt: Eurodance und Gangsta-Hiphop, wobei sie eine besondere Vorliebe für den goldzähnigen Spacko-Rapper Lil' Wayne hegen. Sie versetzen ihre derart entstandenen liebevollen Versionen mit ein paar Ambient-Trommeln und Urwaldvogelgezwitscher, Kastlander singt dazu mit ihrer esoterisch-lieblichen, manche sagen opiumentspannten Stimme. Heraus kommt schönster tropischer Zitat-Dream-Pop.

Mit »Kills« baut das Duo nun seinen anscheinend tiefempfundenen musikalischen Eklektizismus noch weiter in Richtung Hiphop aus: Das Mixtape, das sie über die Website ihres Labels Sincerely Yours veröffentlicht haben, basiert hauptsächlich auf den wohlbekannten Samples und dicken fetten Beats der ganz großen Nummern im Rapgeschäft: Notorious B.I.G., Dr. Dre, natürlich Lil' Wayne und besonders viel von Kanye Wests aktuellem Album »My Beautiful Dark Twisted Fantasy«. jj mixen all das mit durch den Filter gedrehten Klimpereien, wie direkt dem Unterhaltungsfernsehen abgelauscht klingenden Sprachsamples und wabernd-verhallten Synthie-Flächen. Im besten Fall ergibt das richtige Stomper. »Die Tonight« ist so einer: Auf der Hookline von »Dynamite«, einem Hit des R'n'B-Schmierlappens Taio Cruz, werden die Lyrics von Robyns Dancefloor-Pop »Hang With Me« zitiert, dazu flötet Kastlander die beliebtesten, aus Rappermündern bekannten Floskeln: Sie flucht auf die Bitches und gibt mit ihrem Flow an. Das beste Zitat auf »Kills« stammt von Lil' Wayne und geht so: »And the biggest difference between you and I is / You love me and I hate you«. Kastlander verzichtet dabei auch nicht auf die genretypische Versicherung, die im harten Hetero-Hiphop nach Erwähnung eines fremden Penis dazu dient, anzuzeigen, dass man sexuell auf der ›richtigen‹ Seite stehe: »No homo«. Daneben gibt es immer wieder kaputte Momente: Das ironische Spiel mit dem Genre, aus dessen virilem Repertoire sie sich fröhlich bedienen, kontrastieren jj auf textlicher Ebene mit jugendlichem Überdruss, Todessehnsucht und der Überwindung derselben. Aus dem Klavierthema von Jay-Zs und Alicia Keys New-York-Hymne »Empire State of Mind« beispielsweise wird bei jj »New Work«, eine melancholische, sanft schunkelnde Nummer darüber, wie unerträglich sich die Tage doch auch im Big Apple untereinander gleichen. Aus dieser Mischung von hart und zart bezieht »Kills« seine unwiderstehliche Verführungskraft.

Entsprechend gern singt Kastlander auch von Drogen: »Whenever you come by / I'm high / When I wanna die / You make me

wanna live«, heißt es in »Believe«. Dem Effekt von Rauschmitteln nicht unähnlich, erschaffen jj mit ihrer Musik erst Bedürfnisse, um deren Befriedigung dann ins Unendliche hinauszuzögern. Denn zu ihren kompositorischen Stilmitteln gehört der Verzicht auf eine vollständige Kadenz, sprich: ein ordentliches Ende ihrer Stücke. Stattdessen belassen jj sie in der Schwebe, selten hat man das Gefühl, es mit etwas Abgeschlossenem zu tun zu haben. Das ist natürlich ein ganz fieser, ganz toller Trick, um den dringenden Wunsch nach immer mehr jj aufrechtzuerhalten.

SONG

DISCODEINE

»Singular« (feat. Matias Aguayo)

(Dirty / Pschent)
25.02.11

MUNK

»Rue De Rome«

(Gomma / Groove Attack)
25.02.11

TEXT: GERD JANSON

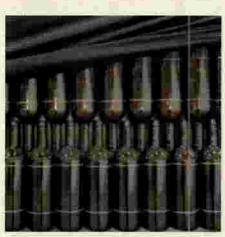
Anfang 2011 bestehen sowohl Discodeine als auch Munk auf ihrer ganz eigenen Definition von Disco-Musik. Das heißt: Sie beschränken sich weder darauf, den etwas zu weißen und viel zu engen Travolta-Polyester-Anzug aufzubügeln, noch zapfen sie das ewige Zitatarchiv der House Music an. Vielmehr öffnen sie Disco für Abseitiges, Ungehörtes.

Nehmen wir etwa den französischen Edit-Baron Pilooski und Benjamin Morando alias Pentile: Auf ihrem Label D.I.R.T.Y. veröffentlichen die beiden Pariser vor allem obskure, Achtziger-infizierte Tanzmusik, die von Morricone bis zu Arthur Russell alles modifiziert, was zum Glitzern gebracht werden kann. Als Discodeine kanalisieren sie ihre Verspieltheit in ein Querfeuer aus Library-Musik und Northern Soul, Filmsoundtracks und balearischen Sonnenuntergängen. »Singular«, der erste Track ihres selbstbetitelten Albums, zeigt exemplarisch, wie Discodeine uralte Disco-Insignien (wie Glockenschläge, analoge Basslinien oder Claps) verwenden, diese aber so reizvoll unberechenbar anreichern und digitalisieren, dass der Eindruck einer mal abgedrehten, mal clubatmosphärischen Neuartigkeit entsteht. Darüber flüstert Matias Aguayo zwischen den Höhepunkten des Songs vor sich hin.

Während sich Discodeine auf ihrem Album mit drei männlichen Gaststimmen (u.a. Jarvis Cocker) zufriedengeben, setzt Munks Mathias Modica mit seinem neuen Album »The Bird and the Beat« auf eine Fülle von Gastsängerinnen, die dem Werk beinahe Sampler-Charakter verleihen; auch dies eine Strategie gegen musikalische Redundanz. Die Single-Auskopplung »Rue De Rome« ist als Ode an die Hafenmetropole Marseille gedacht, wo der Münchner Kosmopolit gerade eine seiner neuen Heimaten gefunden hat. Mit Amandine Morine, die in der Stadt lebt, im Hinterzimmer einer Bar aufgenommen, stellt Modica hier alles auf seine Diva ein: nordafrikanische Streicher, französischer Text, Straßen-Funk. Der Gesang ist kein Zusatz, sondern roter Faden, mit dessen Hilfe sich Modica als Produzent austobt: in diversen Kulturen, Zitaten und der Anything-goes-Mentalität von Tanzmusik.

Nicht zuletzt James Murphy war es ja, der vorführte, wie sich Haltung und Gestus von Disco abseits von Klischeekitsch eine Renaissance bescheren lassen – schlicht durch musikalische Anreicherung. Die Tracks von LCD Soundsystem konnten ähnlich quergelesen werden wie zu ihrer Zeit die Musik der Talking Heads. Musikalisch unterschiedlich, aber im Ansatz ähnlich betrachten auch Discodeine und Munk Disco als einen Stil, der – als hätte er sich die berühmte Spiegelkugel zum Beispiel genommen – niemals stillsteht.

ALBUM



WIRE

»Red Barked Tree«

(Pink Flag / Cargo)
14.01.11

TEXT: CHRISTOPH TWICKEL

Die alte Unruhe, die Nervosität ist natürlich nicht mehr da. Wie sollte sie auch, mehr als drei Jahrzehnte später. Wire waren neben Gang Of Four die Band, die aus diesem Endsiebziger-Unruhe-Gefühl Popmusik schuf, die alle Punk- oder New-Wave-Zuschreibungen hinter sich ließ. Eine jener Bands also, um es mit dem alten Velvet-Underground-Kalauer zu sagen, die womöglich mehr Bandgründungen inspiriert als Platten verkauft hat. The Stranglers, Stiff Little Fingers oder Joy Division und andere schrieben die Hymnen dieser Zeit, wunderbare Hymnen, doch wer sie heute hört, muss zugestehen: Es ist der Sound von gestern. Anders bei Wire: Die ersten drei Alben der Band – »Pink Flag« (1977), »Chairs Missing« (1978) und »154« (1979) – klingen im Jahre 2011 so, als seien sie gerade eben aus dem Presswerk gekommen.

Das liegt wohl einerseits an dem Umstand, dass Wire keine Hits hatten, die uns ihr Werk hätten verleiden können. Und andererseits an dem epigonalen Sound, mit dem die britischen Bands der Nullerjahre die Attitüde der Spätsiebziger aufgegriffen und zum neuen Pop-Standard gemacht haben. Der trockene, antirockistische, nervöse Postpunk-Habitus, gepaart mit diesem charmanten, intelligenten, vertrackten Songwriting: Irgendwie standen Colin Newman und Co. schon damals leicht quer zu ihrer Zeit, von der man sich heute vorstellt, dass dieser Sound zu ihr gepasst haben muss. Heute klingen die Wire von damals viel heutiger als viele Frühachtziger-Retrobands.

Das neue Album »Red Barked Tree« ist keinesfalls ein Comeback. Die Band hat drei Alben in den Achtzigern veröffentlicht, drei Anfang der Neunziger. Das aktuelle ist das dritte seit der Jahrtausendwende. Gitarrist Bruce Gilbert ist nicht mehr dabei, auf dem Vorgängerwerk »Object 47« (2008) hat Page Hamilton von Helmet für ihn in die Saiten gegriffen. Für »Red Barked Tree« waren Newman, Graham Lewis und Robert Grey erstmals zu dritt im Studio. Vielleicht klingt das Album deshalb so geradeaus, so sauber geschichtet, so auf Wumms getrimmt. Nicht unangenehm, keineswegs so, als wollten alte Herren noch mal zeigen, wie wuchtig sie an den Start gehen können. Im Gegenteil: »Pastoral« hat ein britischer Blog das Album genannt, was es ganz gut trifft und nicht böse gemeint ist. Die ganze Platte ist ein langer, gleichmäßiger Fluss, kein Plätschern wohlgemerkt. Noch immer wollen Wire mit jedem Ton sich und ihr Publikum in Atem halten. Aber eben ausgeruht atmend, schwer, das meiste ist straight im mittleren Tempo gehalten. Zwei der elf Songs schlagen das gute alte Ramones-Punkrock-Tempo an, doch es ist Zen-Punk, alles rollt mit athletischer Gemessenheit dahin. Man könnte Yogaübungen dazu machen. Oder einfach lange wach bleiben.

THE DISTANCE NARROWS

Sophie-Therese Trenka-Dalton und Hannes Schmidt

TEXT: DOMINIKUS MÜLLER
ALLE BILDER: © SOPHIE-THERESE TRENKA-DALTON UND HANNES SCHMIDT

EIN DOPPELT VERLASSENER ORT, DER MIT RELIKTEN EINES UNTERGEGANGENEN REGIMES ANGEFÜLLT IST: DIE EHEMALIGE BOTSCHAFT DES IRAK IN DER DDR DIENTE DEN BERLINER KÜNSTLERN SOPHIE-THERESE TRENKA-DALTON UND HANNES SCHMIDT ALS AUSGANGSPUNKT FÜR EINE GEMEINSAME ARBEIT, IN DER SICH GESCHICHTSTOURISMUS, ARCHÄOLOGIE, VISUELLE CATCHINESS UND WELTPOLITIK MISCHEN. STATT »THE DISTANCE NARROWS« ALS AUSSTELLUNG ZU KONZIPIEREN, HABEN DIE KÜNSTLER DAS MATERIAL ZU EINEM MAGAZIN COLLAGIERT. WIR DRUCKEN EINEN AUSZUG.

Ruinen und ihre Besetzung gehören zum Berlin der Nachwendezeit und seiner popkulturellen wie in letzter Instanz dann eben doch neobürgerlichen Erschließung wie Molle und Bullette zu den proletarischen Jahren davor. 2011 ist das selbstverständlich beides Stoff für die Geschichtsbücher. Denn spätestens im Lauf der nuller Jahre wurden die meisten Überreste des untergegangenen Arbeiter- und Bauernstaates endgültig renoviert. Der von der Geschichte ins Herz der gerade zusammenwachsenden Republik geworfene Abenteuerspielplatz existiert seitdem nur noch in den Erinnerungen derer, die damals dabei waren.

Außerhalb von Berlin-Mitte aber sind auch heute noch ein paar Ost-Ruinen übriggeblieben. Und besonders von einer – der alten irakischen Botschaft im ehemaligen ostdeutschen Diplomatenstadtteil Pankow – geht immer noch diese spezielle Mischung aus Faszination des Maroden und dem Schauer vor der Wucht der Geschichte aus, der einmal über halb Berlin gelegen haben mag. Was auch daran liegt, dass sich in ihr gleich zwei Erzählungen des Untergangs überlagern.

Denn blickt man hinter die DDR-Stahlskelettbau-Schale dieses vermutlich Anfang der 1990er Jahre verlassenen und spätestens seit Ende desselben Jahrzehnts vollständig sich selbst überlassenen Gebäudes, kommt in ihm ein ganz anderer, seit 2003 in dieser Form ebenfalls nicht mehr existenter Staat zum Vorschein: der Irak. Ein Gebäude, eingeklemmt zwischen Systemen und Zeiten, eine noch voll eingerichtete und inzwischen durch unzählige Off-Partys und Ruinentouristen längst verwüstete Zeitkapsel mit Regalen voller Bücher, die niemand mehr lesen mag, mit Schubladenladungen alter Akten und den Propaganda-Pamphleten eines durch den zweiten Irakkrieg alles andere als sanft von der weltpolitischen Bühne gestoßenen Diktators; kurz: eine surreale und materielle Abräumhalde der Geschichte.

Ein Ort also, dem künstlerisch sich anzunehmen, wie die Berliner Künstler Sophie-Therese Trenka-Dalton und Hannes Schmidt es mit ihrem gemeinsamen Projekt »The Distance Narrows« getan haben, ebenso reizvoll wie denkbar schwierig ist: Zu verworren seine Verstrickungen in die Weltpolitik, zu nahe dran vielleicht die an ihm kondensierende jüngste Geschichte, zu mächtig am Ende wohl auch die Versuchung, auf ihn diverseste Authentizitätssehnsüchte zu projizieren. Aber eben auch ein Ort, der gerade für eine Künstlerin wie Trenka-Dalton, deren Arbeit sich seit Jahren sowohl mit archäologischen Methoden und Strategien der Aneignung wie auch dem Themenkomplex Mesopotamien und Assyrien befasst, wie geschaffen zu sein scheint. »Zu viel Berliner Ruinenromantik«, antwortet sie dann auch gleich auf die Frage, warum sie mit Hannes Schmidt keine Ausstellung in der Botschaft realisiert, sondern stattdessen ein Magazin produziert habe. Und Schmidt fügt hinzu: »Wir wollten den Ort nicht sofort objektivieren und vereinnahmen. Stattdessen haben wir versucht, von ihm auszugehen und zu schauen, wie man von dort aus weiterkommen kann.«

So zeigt das kleine Heft »The Distance Narrows« – der Titel stammt von einem Graffito, das die beiden Künstler selbst an eine Wand der Botschaft haben sprühen lassen – an keiner Stelle Ansichten des Gebäudes selbst und seiner beeindruckend verwüsteten Plattenbauphysis. Einzig ein rudimentärer und mit Maßen und Zahlen handschriftlich vollgekritzelter Raumplan der ersten Etage, selbst vermessen und gezeichnet von Trenka-Dalton, vermittelt einen – wenngleich reichlich abstrakten – Eindruck von seinen Ausmaßen. Neben einigen kurzen Texten, die unter anderem die architektonische Spezifik des Gebäudes erklären, einen ehemaligen Pankower Nachbarn zu Wort kommen lassen oder die Geschichte des Irak im Schnelldurchlauf anhand seiner insgesamt acht verschiedenen Flaggen abhandeln, setzt sich das Gros des Heftes stattdessen aus dem eingesammelten Material zusammen, das Trenka-Dalton und Schmidt im Innern der Botschaft gefunden haben.

Mal sind dabei einzelne aus Büchern entnommene grafische Elemente freigestellt und vollständig für das eigene Layout angeeignet, mal ganze Seiten aus Heften inklusive arabischer Beschriftung eingescannt. Dann wieder sind sämtliche in einer Publikation gefundenen Porträts von Saddam Hussein zu einer Collage zusammengebaut oder seltsame Zahlentafeln abgedruckt, eine Entfernungstabelle zum Beispiel. Karten über Karten, von Pipelines, Straßen, Sehenswürdigkeiten und Flüssen; Bilder über Bilder, von Bewässerungsanlagen, Dattelpalmen und sprudelnden Ölquellen, von Massenaufläufen und Milizen, von Brücken und archäologischen Ausgrabungsstätten, die hinter dem modernen sozialistischen Irak, wie er sich hier selbst darstellt, das antike Mesopotamien als eigene geschichtliche Folie sichtbar machen. Überall Devotionalien, bürokratisches Material und Propaganda-Paraphernalia. Karge Schwarz-Weiß-Aufnahmen mit archaischen, antiken Tonfiguren werben für den Tourismus im Irak, knallbunte und in ihrer fast schon popästhetischen Machart beängstigend faszinierende Broschüren preisen Konsumartikel an und loben die Wirtschaft eines Landes, das sich nach dem Ölboom im stetigen ökonomischen Aufstieg wähnte. Beides wirkt angesichts der momentanen Lage im Irak fast wie Hohn.

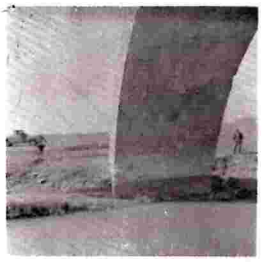
Keine Frage, auf der ersten Ebene lebt das Projekt Trenka-Daltons und Schmidts von der visuellen Catchiness und irren Exotik seines Materials, sowie dem Wissen darum, es hier mit Zeugnissen eines beseitigten, über weite Strecken seiner Geschichte diktatorischen Systems zu tun zu haben. Das Gefühl, selbst einen voyeuristischen Geschichtstourismus zu betreiben, der sich am Horror des Realen labt, überkommt einen beim Betrachten dieses Heftes mehr als ein Mal; besonders, weil die beiden Künstler wenig dafür tun, diese auf Dauer leicht unangenehme Faszination durch eine größere Kontextualisierung und Aufarbeitung abzufedern.

Man kann diesen Verzicht als Versäumnis kritisieren – man kann sich aber auch darauf einlassen. Denn dass es eben genau

TOURISM IN IRAQ

«Haus des Dorfvorstehers in Sharafat, das zur Ruine wurde»

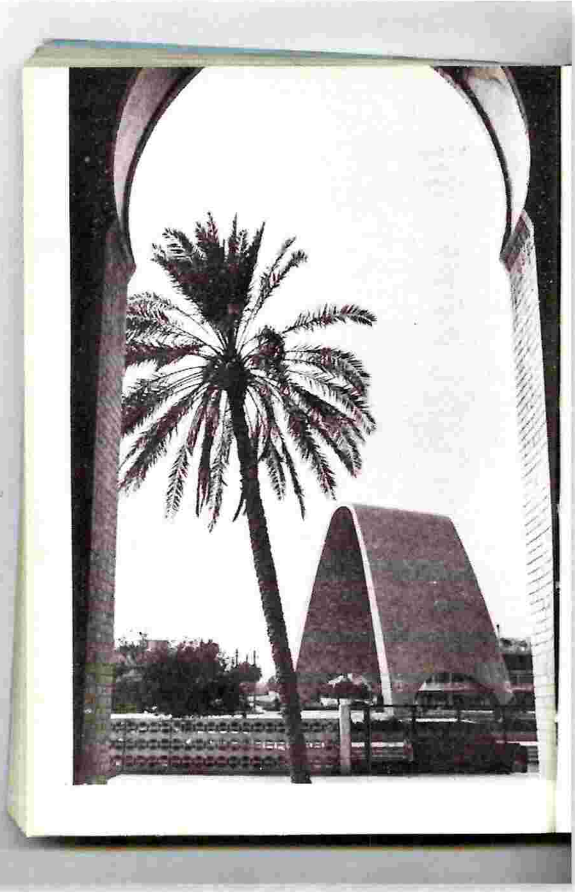
Wandverkleidung aus Stuck in einem Privathaus in Samarra, Irak (Samarra), 9. Jh.



طاق حجر الجسر من الداخل ويظهر ملامسة الماء لطارفه الغربي

»Der Steinbogen der Brucke von Innen, man erkennt, wie das Wasser dessen Westseite berührt.«

»Inschrift auf der Brücke:
Arbeit von Hussein Mohammad Al-Jazi, Gott habe ihn seelig.«



DISTANCES TABLE BETWEEN THE MUHAFADHAT CENTERS IN KILOMETERS

AMARA	366	432	182	547	716	450	469	621	197	762	374	476	698	831	322	541	740
BAGHDAD		66	549	181	350	100	103	255	170	396	375	110	332	465	270	175	174
BAQUBA			615	247	310	166	169	215	236	396	441	176	266	465	332	241	240
BASRAH				402	899	483	525	804	379	945	208	659	881	1014	313	724	466
DIWANIYA					531	81	123	439	351	577	194	291	513	646	89	356	65
ARBIL						450	453	95	425	86	725	430	205	155	620	207	524
HILLA							42	355	270	496	265	210	464	565	170	275	51
KARBALA								358	273	499	307	213	435	568	212	207	78
KIRKUK									425	181	630	335	110	250	525	112	429
KUT										566	185	280	502	635	290	245	344
MOSUL											771	506	291	69	666	121	570
NASIRIYA												485	691	840	105	550	258
RAMADI													442	575	380	285	284
SULAIMANIYA														360	635	222	506
DOHUK															735	290	639
SAMAWA																445	153
TIKRIT																	349
NAJAF																	

How to use distances table

To know the distance between Baghdad and Mosul for example Follow the horizontal line wich is paralled to the city of Baghdad until it crosses with the vertical lines perendicular to the city of Mosul in this case the number 396 wich is the crossing centre represents the distance between the two cities

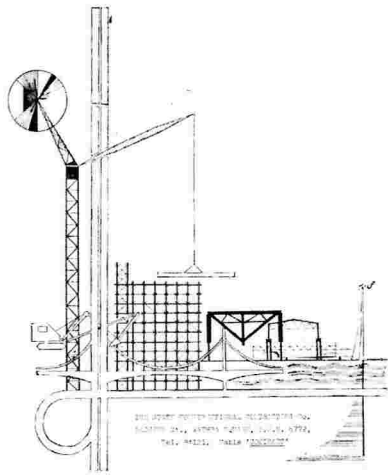
جدول المسافات بين مراكز المحافظات بالكيلومترات

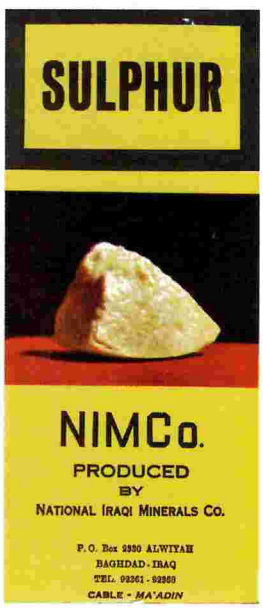
العمارة	٣٦٦	٤٣٢	١٨٢	٥٤٧	٣١٦	٤٥٠	٤١٩	٦٢١	٤٦٩	١٩٦	٧٦٦	٤٧٦	٦٩٨	٨٣١	٣٢٢	٥٤١	٧٤
بغداد		٦٦	٥٤٩	١٨١	٣٥٠	١٠٠	١٠٢	٢٥٥	١٧٠	٣٩٦	٣٧٥	١١٠	٣٣٢	٤٦٥	٢٧٥	١٧٥	١٧٤
بعقوبة			٦١٥	٢٤٧	٣١٠	١٦٦	١٦٩	٢١٥	٢٣٦	٣٩٦	٤٤١	١٧٦	٢٦٦	٢٦٥	٣٣٢	٢٤١	٢٤٠
البصرة				٤٠٢	٨٩٩	٤٨٣	٥٢٥	٨٠٤	٣٧٩	٩٤٥	٢٠٨	٦٥٩	٨٨١	٧١٤	٣١٣	٧٢٤	٤٦٦
الديوانية					٥٢١	٨١	١٢٣	٤٣٩	٣٥١	٥٧٧	١٩٤	٢٩١	٥١٣	٦٤٦	٨٩	٣٥٦	٦٥
اربيل						٤٥٠	٤٥٣	٩٥	٤٢٥	٨٦	٧٢٥	٤٣٠	٢٠٥	١٥٥	٦٢٠	٢٠٧	٥٢٤
الحلة							٤٢	٣٥٥	٢٧٠	٤٩٦	٢٦٥	٢١٠	٤٦٤	٥٦٥	١٧٠	٢٧٥	٥١
كربلاء								٣٥٨	٢٧٣	٤٩٩	٣٠٧	٢١٣	٤٣٥	٥٦٨	٢١٢	٢٠٧	٧٨
كركوك									٤٢٥	١٨١	٦٣٠	٣٣٥	١١٠	٢٥٠	٥٢٥	١١٢	٤٢٩
الكوت										٢٩٠	٦٣٥	٥٠٢	٢٨٠	١٨٥	٥٦٦	٢٤٥	٣٤٤
الموصل											٧٧١	٥٠٦	٢٩١	٦٩	٦٦٦	١٢١	٥٧٠
الناصرية												٤٨٥	٦٩١	٨٤٠	١٠٥	٥٥٠	٢٥٨
الرمادي													٤٤٢	٥٧٥	٣٨٠	٢٨٥	٢٨٤
السليمانية														٣٦٠	٦٣٥	٢٢٢	٥٠٦
دهوك															٧٢٥	٢٩٠	٦٣٩
السماوة																٤٤٥	١٥٣
تكريت																	٣٤٩
النجف																	

كيفية
استعمال جدول المسافات

لمعرفة المسافة بين بغداد والموصل مثلاً، اتبع خط الأرقام الأفقية الموازية لمدينة بغداد حتى تتقاطع مع الأرقام العمودية لمدينة الموصل فالرقم «٣٩٦» هو مركز التقاطع يشير الى المسافة بين المدينتين بالكيلومترات

فهرس الكلمات المهمة





Date Juice (Syrup):

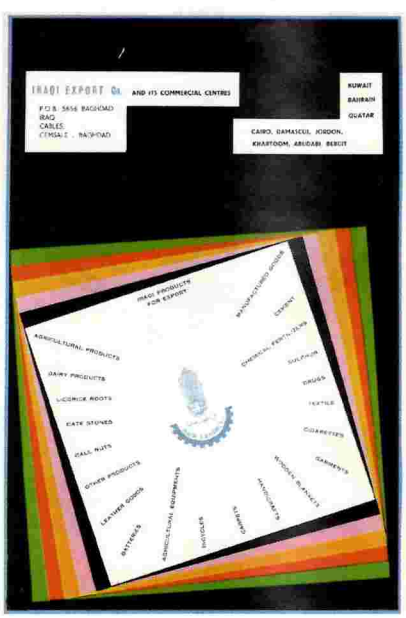
It is made from the finest kind of dates free from undersirable materials. It contains:-

a) Hard dissolved substances between 68-70%
b) (pH) 4.8-5%
c) Moisture 30-32%
d) Free from any preservening substance
e) Rich in vitamins
f) pasteurized by the most modern automatic machines

الدبس (عسل التمر)

يصنع من اجود انواع التمر والخالي من المواد الغريبة ويحوي على :ـ

أ ـ نسبة المواد الصلبة الذائبة فيه تتوزع ما بين ٦٨ ـ ٧٠٪
ب ـ الحامضية ٤٫٨ ـ ٥٪
ج ـ نسبة الرطوبة ٢٨ـ٣٠٪
د ـ خالية من اية مادة حافظة
هـ ـ غني بالفيتامينات
و ـ معقم باحدث وسائل التعقيم الاتوماتيكية



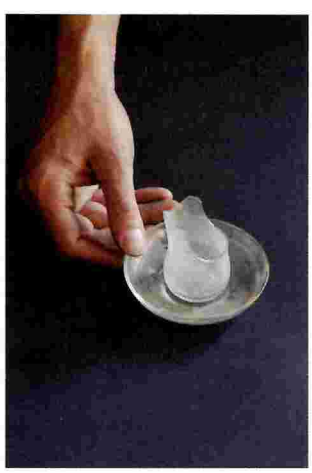
Chapter two

Direct and National Exploitation of Oil

Views on the Actual State of Agriculture and Agrarian Reform and Its Conversion Role towards Socialism in the Agriculture Sector.

Iraqi Dates As An Important Economic Prop.

Planning The Way For National Development



الشركة العامة للنسيج الوطنية — السجاد الصوفي العراقي
فخر الصناعة الوطنية — « المنقوش والسادة »

زوروا معارضنا في

بغداد - شارع السعدون — بصرة - شارع الثورة — نينوى - عمارة الديوان

President Ahmed Hassan Al-Bakr

البطاريات السائلة

نوع البطارية	الفولت	عدد البليت في الخلية	السعة لمعدل ٢٠ ساعة	الطول	العرض	الارتفاع
			أمبير	ملم	ملم	ملم
6 VF 7L	١٢	٧	٣٣	٢٣٥	١٣٣	٢١٠
6 VFZ 9L	١٢	٩	٣٩	٢٣٥	١٣٣	٢١٠
6XNF 7R	١٢	٧	٤٥	٢٥١	١٧٠	٢١٥
6 XNFS 9R	١٢	٩	٥٦	٢٥١	١٧٠	٢١٥
6 XNF 9R	١٢	٩	٦٠	٣٠٥	١٧٠	٢١٥

بطاريات بابل جميعها حامضية وهي جافة الشحن وحسب المواصفات العالمية .

Liquid Batteries :

Kind of Battery	Volt	Number of pellets in the cell	Capacity	Lenthg mm	Width mm	Height mm
6 VF 7L	12	7	33	235	133	210
6 VFZ 9L	12	9	39	235	133	210
6XNF 7R	12	7	45	251	170	215
6 XNFS 9R	12	9	56	251	170	215
6 XNF 9R	12	9	60	305	170	215

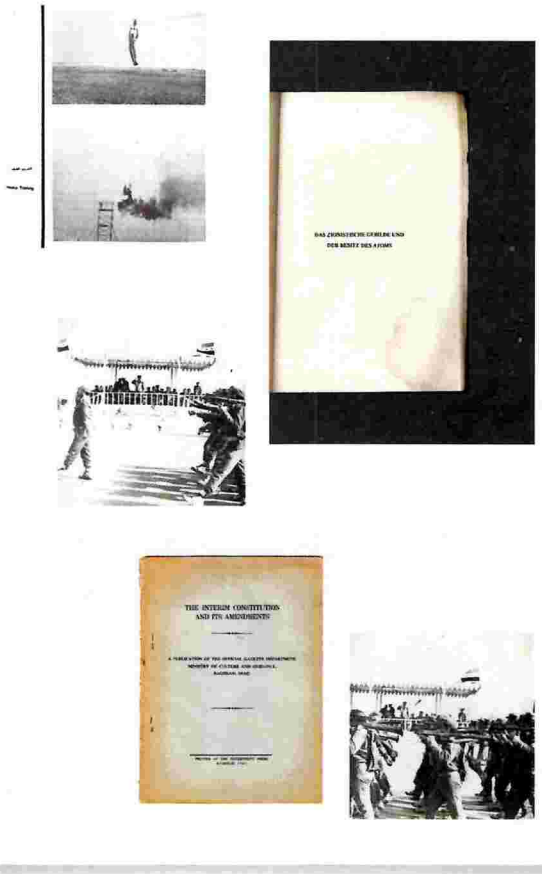
All Babylon Batteries are acidic - Dry Freight manufactured according to the international Specifications : IEC-85

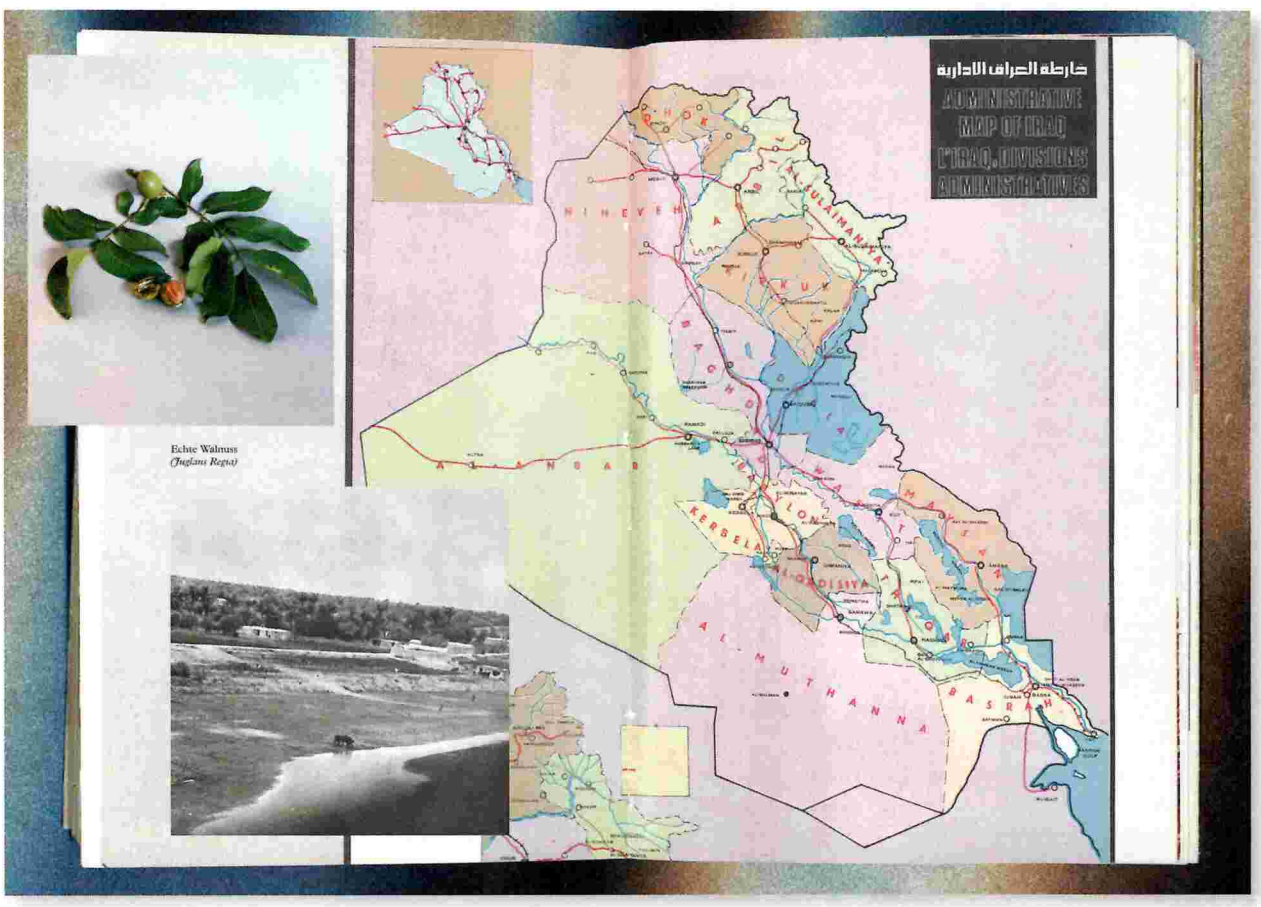
EXPORTERS
IMPORTERS
SERVICES

جولة
في فكر الرفيق صدام حسين

РЕЧЬ ПРЕЗИДЕНТА
САДДАМА ХУСЕЙНА
ПО СЛУЧАЮ ДНЯ АРМИИ
61-ая год
PRESSEKONFERENZ
DES PRÄSIDENTEN
SADDAM HUSSEIN
ZUM KRIEG GEGEN
DEN IRAN
Saddam Hussein
Revolution und
Jugend
Präsident Saddam Hussein
interviewt durch einen
amerikanischen Senator
PRÄSIDENT
SADDAM HUSSEIN
INTERVIEWT
DURCH EINE
AMERIKANISCHE
POLITOLOGIN
Dar Al-Ma'mun
Saddam Hussein
ÜBER
GESCHICHTE
ERBE
UND
RELIGION

Cinema and Theatre Establishment
IRAQI CINEMA
Irak


DAS ZIONISTISCHE GEBILDE UND
DER BESITZ DES ATOMS
THE INTERIM CONSTITUTION
AND ITS AMENDMENTS


خارطة العراق الادارية
ADMINISTRATIVE
MAP OF IRAQ
L'IRAQ, DIVISIONS
ADMINISTRATIVES
Echte Walnuss
(Juglans Regia)

»Der Ozean der Sprache, Kafi Al-Kafet, al-Gahiz, Ismail Ibn Abbad, Realisierung vom Sheikh Mohammad Hassan Aal Yaseen, 326-385 nach der Hidschra, Dritter Teil«

Graffiti auf dem Glasmosaik im Treppenhaus der Botschaft

darum geht, sich dem Verschwinden der Distanz auszusetzen und zu fragen, wie man sich dazu verhalten soll und kann, das kündigt schließlich schon der Titel dieses Heftes an: »The Distance Narrows« ist ein bewusst ausschnitthaft gehaltenes Projekt, das sich nicht auf den Hügel gegenüber stellt, um sein Objekt in der Gesamtheit taxieren und verorten zu können. Stattdessen zoomt es sich heran und lässt sich selbst auf die labyrinthische Struktur des Gebäudes und seiner an den Fundstücken hängenden Geschichte ein. Dabei verwebt es sich stellenweise bis zur Unkenntlichkeit mit seinem Gegenstand.

Der Abstand schmilzt also tatsächlich, die verschiedenen Ebenen dampfen buchstäblich zusammen. Ab und an treten Trenka-Dalton und Schmidt jedoch zurück, um ihre eigene Position zu reflektieren. In einer kleinen Bilderstrecke in der Mitte des Heftes etwa: Während auf der linken Seite eine inklusive Legende aus einem gefundenen Buch übernommene Bildtafel eine Hand zeigt, die zwei mesopotamische Tongefäße mit Keilschrift ins Bild hält, sieht man auf der rechten Seite die Hand Schmidts das Gleiche tun – nur eben, dass seine archäologischen Fundstücke mehrere verkohlte und deformierte Schubladen aus der Botschaft sind. Einige Seiten weiter ist sogar die für neutralen Hintergrund sorgende Fotografen-Hohlkehle selbst zu sehen, aufgebaut in einem der zerstörten Räume.

»Es ging uns ganz bewusst um eine Mischung: um eine Auseinandersetzung mit dem Ort, aber eben auch darum, wie man sich selbst beim Wühlen in Bücherhaufen beobachtet – und dabei auf Bilder stößt, auf denen man sieht, wie jemand mit seinen Händen Ausgrabungsfunde in das Bild hält. Und plötzlich überlagert sich alles: Mesopotamien, der Kollaps der DDR, der des Irak und die eigene Anwesenheit an diesem Ort«, sagt Schmidt. »Neben einer Art ›Porträt‹ der Botschaft und ihrer Geschichte ging es mehr und mehr darum zu verstehen, inwieweit es sich hier tatsächlich schon um einen historischen Ort handelt und wie viel von unserem Blick und unserem Tun mit der Arbeit eines Archäologen gemein hat.« Trenka-Dalton fügt hinzu: »Wir wollten an keiner Stelle eine Art von Überblick oder eine abschließende These formulieren, oder festlegen, was dieses Gebäude denn nun repräsentiert. Es geht uns vielmehr um den eigenen, subjektiven Blick, den man auf die Sache hat, inklusive individueller Interessen und Unzulänglichkeiten.«

Am Ende stehen so die unterschiedlichsten Ebenen fast hierarchielos nebeneinander: die Aneignung gefundenen Materials; die Fluchtlinien, die in den Texten rudimentär angedeutet werden, hinaus aus dem konkreten Gebäude und hinein in Geschichte, Gesellschaft und Politik; sowie eine Reflexion auf das eigene Tun zwischen Ruinentourismus und künstlerischer Besetzung eines Themas. Das essenzielle Nicht-Verstehen, das dieser Ort in seiner unentwirrbaren Überkreuzung unterschiedlicher Geschichten, Zeiten und Systeme evoziert, wird in der Struktur des Heftes selbst nachvollzogen. »The Distance Narrows« widersteht dabei dem Drang, das Gefundene wieder zu synthetisieren und in eine größere Systematik zu integrieren. Und so gelingt es dem Projekt auch – gerade in seiner offenen und prekären Collagen-Struktur – atmosphärisch das durchzusetzen, was sofort wieder zum Verschwinden gebracht werden würde, sollte man versuchen, eine sinnhafte Struktur zu etablieren: die Abwesenheit und ihre Faszination.

»The Distance Narrows« *steht als PDF kostenlos zum Download bereit unter www.spex.de/thedistancenarrows*

SPEX PRÄSENTIERT

MUSIK FILM MARATHON

28.03. bis 10.04.
Berlin – Exploratorium, Die Kurbel, Dock 11

Der Zufall spielt wie immer mit. Zum Beispiel bei Jean-Luc Godard, der 1968 eigentlich einen Protestfilm über englische Abtreibungsgesetze drehen wollte, letzten Endes aber den Rolling Stones im Studio über die Schulter guckte. In »One plus One« dokumentiert er neben der Entstehung der Hymne »Sympathy for the Devil« gleichermaßen die Jugend beim Parolensprühen (»Cinemarx«) und die Entstehung der Black-Power-Bewegung, hier nachgestellt auf einem Autofriedhof. Beim Berliner Musik-Film-Marathon werden über zwei Wochen hinweg weitere vierzig ähnlich beeindruckende Filme gezeigt, die verdeutlichen, welche gesellschaftlich-kulturellen Impulse durch das Medium Musikfilm eingefangen werden können. Von 1950 bis heute, von Schönberg bis Dylan, von Monk bis Coleman, von Varese bis Zappa. Parallel dazu gibt es umfangreiche Panels und Workshops. *www.musik-film-marathon.de*

LUX AETERNA FESTIVAL

10.03. bis 11.03. Berlin – Berghain

Der Untertitel des Lux-Aeterna-Festivals – »The Transcendence of Music« – zeigt an, worum es hier geht: um die Überschreitung des Beobachtbaren, um den emotionalen, mit Sprache nicht fassbaren Moment. Wir haben es hier also mit einer Veranstaltung zu tun, die sich gegen alltägliche Limitierungen stemmt, und das finden wir doch begrüßenswert. Denn Musik, die rundum durchdesignt, zielgruppenformatiert und auf Anschlag hochkomprimiert ist, gibt es ja schon an allen Ecken und Enden. Viel Spaß daher mit den rauschhaften Improvisationen und Kompositionen so unterschiedlicher im experimentellen Abseits forschender Künstler wie Ars Nova Ensemble, Evan Parker & Kammerflimmer Kollektief, Mark Fisher, Dietmar Dath u.v.a.

SEEFEEL

27.03. Köln – Gebäude 9
28.03. Berlin – Postbahnhof

Fünfzehn Jahre nach ihrem letzten Album kommen die mysteriösen Seefeel zurück. Als klassische Bandformation besetzte das britische Quartett Anfang der Neunziger die Schnittstelle zwischen Shoegaze und IDM – und produzierte einen weltentrückten Soundbrei, der so visionär klang, dass sich noch heute viele elektronische Acts davon inspirieren lassen. Dass diese Musik nicht in erster Linie am Computer designt wurde, sondern tatsächlich von radikal manipulierten Gitarren stammt, ist so unglaublich wie genial. Auf ihrem selbstbetitelten Comeback-Album verarbeiten Seefeel nun, so scheint es zumindest, auch Hiphop-Anleihen. Zur Klärung der Strukturen trägt das zwar nicht unbedingt bei, aber das macht nichts: Wer will schon immer Durchblick?

CHUCKAMUCK

02.04. Leipzig – Ilses Erika . 03.04. Hamburg – Hafenklang
16.04. Kassel – Mind the Gap@Schlachthof
18.04. Köln – Zum Scheuen Reh . 19.04. Frankfurt am Main – Sinkkasten Arts Club . 20.04. München – Rote Sonne
21.04. A-Wien – B72 . 22.04. Dresden – Scheune (Lounge)
24.04. Berlin – Rosi's

Wie das bei Teenagern nun mal so ist, fürchten sich Chuckamuck am meisten vor der Langeweile. Das ist zugleich auch eine Forderung an ihr Publikum: Ein Konzert ohne blaue Flecken, bei dem sich alle benehmen, ist für diese junge Band der Horror! Mit schroffem Rock'n'Roll und Rauhbein-Attitüde holzen sie jede Vorstellung von Etikette und Anstand nieder, weshalb es kaum verwundert, dass Chuckamuck längst als die Berliner Antwort auf die Black Lips gehandelt werden.

A HAWK AND A HACKSAW

21.03. Köln – King Georg . 23.03. Berlin – HBC
24.03. Dresden – Dreikönigskirche . 25.03. Bielefeld – Bunker Ulmenwall . 26.03. Hamburg – Kampnagel
27.03. Frankfurt – Brotfabrik . 28.03. München – Kranhalle

Jeremy Barnes kennt man noch als Drummer der Indierock-Legende Neutral Milk Hotel. Inzwischen arbeitet er mit der Violinistin Heather Trost an einem Sound, der die Folklore des Balkans in den westlichen Pop überführt. Während Zach Condon alias Beirut mit ähnlichem Rezept den Durchbruch schaffte, scheinen A Hawk And A Hacksaw der ewige Geheimtipp zu bleiben. Zu Unrecht, denn sie haben nicht unwesentlichen Anteil daran, dass es im weiten Feld des Global Pop raffinierte Ausdifferenzierungen gibt.

BONAPARTE

06.04. Hamburg – Große Freiheit 36 . 07.04. Köln – Live Music Hall . 09.04. CH-Lausanne – Les Docks
10.04. CH-Zürich – Palais Xtra . 11.04. Frankfurt – Mousonturm
12.04. A-Wien – Arena . 13.04. München – Muffathalle
14.04. Nürnberg – Löwensaal . 15.04. Dresden – Reithalle
16.04. Berlin – Columbiahalle

Mit schweißtreibendem Einsatz domptiert Tobias Jundt sein in Anzahl und Form ständig changierendes Kollektiv über die Bühnen des Landes. Moment mal, ›sein‹ Kollektiv? Jawoll, denn Jundt bezeichnet sich selbst als »verantwortungsbewussten Diktator« – ein Widerspruch, der für den Bonaparte-Vorstand allerdings gar keiner ist. Denn es gibt in dieser Band weder Ideal noch Demokratie, dafür aber einen unbezwingbaren Willen zum Wahnsinn und jede Menge bunte Zirkusgarderobe.

POLYHYMNIA-FESTIVAL

18.03. bis 19.03. Berlin – Maria am Ostbahnhof

Krautrock hat in den Rockspielarten der letzten Jahre ein bemerkenswertes Revival erlebt. An Bands wie !!!, Holy Fuck oder Beak> ließ sich beobachten, wie diese Jahrzehnte alte Musik neu adaptiert und in einen modernen Kontext gestellt wurde. Ein Festival, bei dem der sogenannte Neo-Krautrock im Mittelpunkt steht, hat also durchaus seine Berechtigung. Mit Auftritten von Turzi, Von Spar, Schneider TM, Julian Cope, Hans-Joachim Irmler und nicht zuletzt der italienischen Band-Legende Goblin.

WIRE

25.02. München – Atomic Café . 26.02. Berlin – Postbahnhof
28.02. Köln – Luxor . 01.03. Hamburg – Knust

Sobald irgendwo eine trockene Fuzz-Gitarre erklingt, denkt man sofort an Wire. Die Briten sind mittlerweile seit über dreißig Jahren im Geschäft, doch ihr Einfluss auf die aktuelle Gitarrenmusik ist immer noch ungebrochen. Punk, Post-Punk und alle dazugehörigen Alternativen stecken in ihrem oft kopierten Sound, der seit dem sagenhaften Debüt »Pink Flag« nie seine Handschrift verloren hat. Der anstachelnde Beat, Graham Lewis' bissiges Bass-Riffing und Colin Newmans knochensteifer Gesang ergeben zusammen eine unkaputtbare Formel. Für Punk völlig untypisch sind dagegen der Fokus, die Tightness und die Dramaturgie, mit der sich Wire durch ihre Alben und Konzerte schrammeln.

KONONO N° 1

25.02. Berlin – Berghain . 26.02. Weikersheim – Club W 71
27.02. Schorndorf – Manufaktur . 28.02. Heidelberg – Karlstorbahnhof . 13.03. Hamburg – Kampnagel
16.03. CH-Düdingen – Bad Bonn . 17.03. CH-Zürich – Exil
18.03. A-Wels – Alter Schlachthof
19.03. CH-St. Gallen – Palace

Der Daumenklavier-Virtuose und LKW-Fahrer Mingiedi Mawangu gründete Konono N° 1 bereits vor über 40 Jahren und sieht sich seitdem immer wieder mit der Frage konfrontiert, ob er damals mit dem kongolesischen Oktett den seinerzeit aufblühenden deutschen Krautrock nachspielen wollte. Absurd! Dennoch finden sich Parallelen: Mit einem schier unglaublichen Instrumentarium, das Trommeln aus Schrottteilen und eine Backline aus Bahnhofslautsprechern umfasst, kreieren Konono N° 1 einen psychedelischen, endlosen Soundstream aus Bassläufen, Trommelfeuer und monotonen Gesängen. Traditionell diente ihre Musik der Geisterbeschwörung, für geneigte westeuropäische Ohren sind diese ›Congotronics‹ ein naturalistischer, auf Trance und Hypnose abzielender Proto-Techno.

Alle Texte: Michael Lutz

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

ADIDAS www.adidas.com
A.F. VANDEVORST www.afvandevorst.be
ANAT FRITZ www.anatfritz.com
BARBOUR www.barbour.com
BENCH www.bench.co.uk
BURLINGTON www.burlington.de
CAMPER www.camper.com
CARIN WESTER www.carinwester.com
CODELLO www.codello.de
DRYKORN www.drykorn.com
FALKE www.falke.com
FILIPPA K www.filippa-k.com
FIRETRAP www.firetrap.com
FLIP*FLOP MURKUDIS www.flipflopmurkudis.com
FLORIS VAN BOMMEL www.florisvanbommel.de
FRED PERRY www.fredperry.com
GOLDKNOPF COUTURE www.goldknopf.net
HERR VON EDEN www.herrvoneden.com
HUGO BOSS www.hugoboss.com
SALON, HÜTE & ACCESSOIRES www.hut-salon.de
KARL LAGERFELD www.karllagerfeld.com
KANGAROOS www.kangaroos.com
LEE JEANS www.lee.com
LEVI'S www.levi.com
MAJACO//BERLIN www.majaco-berlin.de
MARC O'POLO www.marc-o-polo.com
MONKI www.monki.com
RITA IN PALMA www.ritainpalma.com
REPLAY www.replay.it
ROECKL www.roeckl.de
ROYAL ELASTICS www.royalelastics.com
STONE ISLAND www.stoneisland.com
STRENESSE www.strenesse.com
TIMBERLAND www.timberland.com
WOOD WOOD www.woodwood.dk

SPEX PRÄSENTIERTE

GERÄUSCHE AUS DER OHRENARZTPRAXIS

»Elektroakustischer Salon« mit Felix Kubin, Dickson Dee, Sainkho Namtchylak, Wu Wei, 17.01. Berlin – Berghain

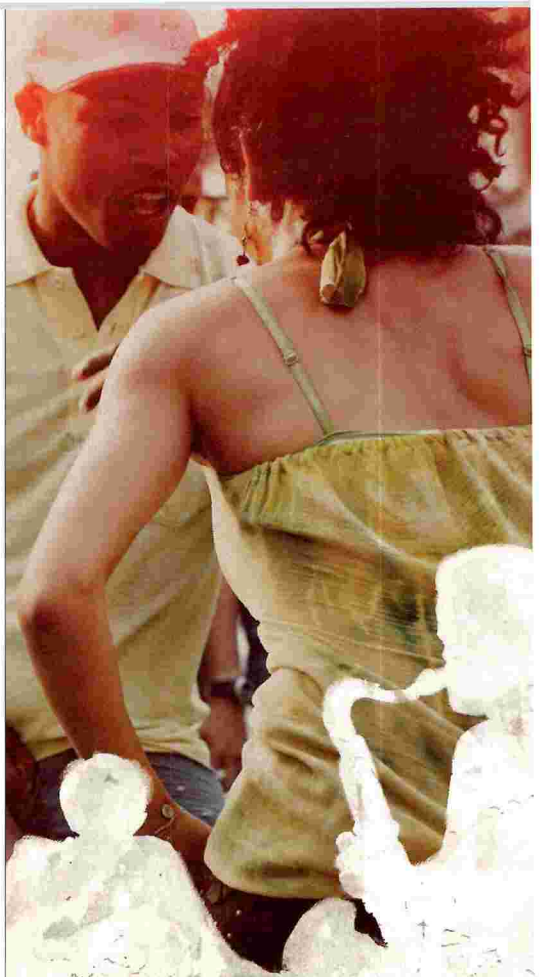
Welcher Termin wäre besser geeignet, um ein paar ambitionierte Klänge zum Besten zu geben, als der Geburtstag der Kunst? Man feiert ihn stets am 17. Januar, seitdem der frühe Fluxuskünstler Robert Filliou 1963 befand, dass dieses Datum – sein Geburtstag minus eine Million Jahre – ein passender Termin dafür sei. Zum nunmehr 1.000.048. Jahrestag hatte man den Hamburger Produzenten Felix Kubin sowie ein Trio – bestehend aus dem chinesischen Labelmacher und Turntablisten Dickson Dee, der sibirischen Obertonsängerin Sainkho Namtchylak und dem Mundorganisten Wu Wie – in den »Elektroakustischen Salon« des Berghain geladen. Passend zum Fluxus-Selbstverständnis als Aktionskunst wurden in den Pausen die Geräusche der zeitgleich zelebrierten Geburtstagsveranstaltungen in zwanzig weiteren europäischen Städten zugeschaltet.

Felix Kubins »testtest«, eine Art surrealistisch-technologische Nostalgie-Performance, schien dabei am deutlichsten am Kontext der Veranstaltung orientiert, während Dickson Dees Trio eine Geräuschkultur beschwor, in der so ziemlich alles zusammenrasselte, was man sich unter archaischem Sound vorstellen kann: das Jaulen, Wimmern und Schreien der Sängerin, das Knacken, Knistern und Rauschen der manipulierten Schallplatten, und das drohende Dröhnen der bizarren Mundorgel Sheng, die wie eine riesige Bambus-Bong aussah.

Kubin dagegen, gleichermaßen in der elektronischen Musik wie in der Radiokunst zu Hause, ließ – ganz Fluxus-affin – die Bauvorschriften der Harmonik völlig links liegen. In seinen letzten Veröffentlichungen hat er sich ohnehin von seinen Anfängen als retrofuturistischer Wiedergänger der wagemutigeren NDW entfernt – er war schon als Teenager in den frühen Achtzigern als »Die Egozentrischen 2« unterwegs – und sich tiefer in die Klangforschungshistorie der elektronischen Avantgarde begeben. Seine »testtest«-Performance nun nahm die Fluxus-Sehnsucht nach Zerstörung der elitären Werkskategorie durch Wiederholung und Zerstückelung wirklich ernst. Immer wieder durchkreuzten Einzähler zum PA-Check und die gleichsam als Leitgeräusche eingesetzten Sinus-Testtöne die psychotischen Flächen aus dem analogen Klanglabor Kubins. Man kennt diese Geräusche aus Ohrenarztpraxen und den Zeiten, als sie durch die Einsamkeit des Radio- und TV-Sendeschlusses hallten. Man kennt sie natürlich auch aus den Pionierzeiten der elektronischen Musik, als Karlheinz Stockhausen mit akustischen Grundbausteinen dem Wesen der Musik beikommen wollte.

Auf diese frühen Experimente spielten Kubin und seine Tänzerin Veronika Zott nicht unlustig an, als sie sich in tonabnehmerbewehrten Laborantenschutzanzügen mit stilisierten, yogaartigen Bewegungen über die mittig im Raum postierte Bühne von Gerät zu Gerät zerrten und dabei auch mal auf ein kleines Schlagzeug hauten. Dazu hörte man Stimmen, die – interessanterweise mit schwäbischem Akzent – wissenschaftliche Hörtest-Anweisungen gaben. Kubin zitierte hier ultimativ unkünstlerische Versuchsanordnungen, die gerade durch ihre Repetition eine eigenartig nostalgisch-schwärmerische Aura im Saal verbreiteten. Die rührend utopische Vergangenheit der Mondfahrt und Kommunikationstechnologien wurde zugleich sehnsüchtig betrachtet und der Lächerlichkeit preisgegeben. Eine Mischung aus Pranksterntum und hysterischer Bedeutungssuche – zweifellos eine künstlerische Urszene. Die Zuhörer verließen das Berghain mit der fröhlichen Erinnerung an einen frühen Tinnitus der Musikgeschichte.

Text: Markus Schneider Foto: Roland Owsnitzki



REAKTIONEN

【书与金钱】 冬季拍卖图书赚大钱

【走访德国文化杂志之五】 《Spex》音乐杂志：与流行文化共同变迁

【写作园地】 跟《纽约客》编辑学写作

Suchbild made in China: Woran erkennt man auch als Nicht-Sinologe, dass es sich bei dem hier abgebildeten Artikel wirklich um den über unser Magazin handelt? An den Begriffen ›Spex‹ und ›D.I.Y.‹ und der Jahreszahl 1980.

BETR.: *FRAGE ZU »SIND KONSERVATIVE IN THE HOUSE?«, SPEX #330*

Hallo,
hochinteressanter Bericht. Was mir jedoch durchgängig fehlt, ist die Info, wie die von den Rechten vereinnahmten Musiker wie Dylan oder auch die »South Park«-Leute mit diesen abstrusen Übergriffen umgehen. Fand ich sehr beunruhigend, den Gedanken, dass hier scheinbar kein Gegenstatement derjenigen existiert – oder gibt es hier Infos? Solche öffentlichen Vereinnahmungen ausgerechnet seitens der Konservativen müssten doch eigentlich jeden dieser Leute kotzen lassen. Für mich hätte zu dem Bericht unbedingt die Reaktion der betroffenen Bands bzw. Produzenten gehört. Wie positionieren diese sich? Das ist einen zweiten Artikel wert!

Danke für den Bericht +
ein wundervolles 2011,
Claudia Schoemig

Liebe Claudia Schoemig,
danke für deine Nachfrage. Von Bob Dylan und den anderen erwähnten Musikern sind mir keine Stellungnahmen bekannt – ob es sich hier um taktisches oder gar tolerierendes Schweigen handelt, vermag ich nicht zu beurteilen. Die von penetranteren konservativen Vereinnahmungsversuchen betroffenen »South Park«-Macher haben aber durchaus protestiert. Zum Weiterlesen empfehle ich einen treffend betitelten Artikel von Alex Leo, der in der Huffington Post erschienen ist: »Matt Stone & Trey Parker Are Not Your Political Allies (No Matter What You Believe)«.

Herzliche Grüße,
Oskar Piegsa

BETR.: *DIE MUSIKZEITSCHRIFT SPEX: IM WANDEL MIT DER POPKULTUR*

Bei Spex geht es nicht nur um Musik: Deutschlands renommierte Rockmusik- und Popkulturzeitschrift spiegelt und analysiert mithilfe von Musik auch Kultur und gesellschaftliche Trends.

Die erste Ausgabe dieser namhaften Zeitschrift erschien 1980. [...] Jeder neuen Ausgabe liegt eine CD bei, inhaltlich deckt die Zeitschrift Literatur, Film, Modeerscheinungen und gegenwärtige gesellschaftliche Trends ab. Kedves bezeichnet die Medien in Deutschland als »vierte Gewalt«. Besonders nach dem Zweiten Weltkrieg fehlte es den Deutschen an Vertrauen in die Regierung. Die Verantwortung der Medien liege darin, den Konflikt und die Frage zu lösen, wie ein Gleichgewicht zwischen den jeweiligen Systemen und Gewalten gefunden werden kann.

Draußen vor dem kleinen Gebäude des Redaktionssitzes stehen graffitiübersäte Reste der Mauer, drinnen in der Redaktion wird man von lauter Musik überspült. Es herrscht eine unterschwellige Atmosphäre von Freiheit.

Berlin-Korrespondentin Zhang Lushi
in der Pekinger Tageszeitung
Xin Jing Bao (Beijing News) 11.12.10

BETR.: *OBERLANGEWEILER*

Merkwürdig, wie schnell Dinge sich ändern. Im Editorial heißt es, man finde die »Spex im Grunde spitze« und wolle nicht viel verändern. In den Plattenkritiken wird dann schnell mal Robyn, die vor einem halben Jahr noch als Topact der Spex aufgetreten ist, abgewatscht nach dem Motto, die war doch schon immer überschätzt. Sorry Leute, aber warum habt ihr sie dann im Mai eingeladen? Mich erinnert der Tonfall von Jan Kedves an übelste Spex-Zeiten mit dem Oberlangeweiler Dath als Chefredakteur, der dann folgerichtig beim Seniorenblatt FAZ entsorgt wurde. Ich hoffe, das setzt sich nicht fort.

PS: Warum die Plattenkritiken nicht einfach mal ganz weglassen? In der jetzigen Form finde ich sie zu lang und etwas öde.

Bouvard Pecuchet
auf spex.de 30.12.10

BETR.: *SCHÖNE NAMEN*

Die schönsten Namen im deutschen Journalismus versammeln sich bei dem Musik- und Kulturmagazin www.spex.de/ Spex: Diedrich Diederichsen (von 1985 bis 1990 Chefredakteur), Dietmar Dath (Chefredakteur 1998-2000), Max Dax (Chefredakteur 2007-2010) und Wibke Wetzker (aktuell stellvertretende Chefredakteurin) sowie Walter W. Wacht (Leiter Online). Quelle: de.wikipedia.org/wiki/spex (Zeitschrift) Wikipedia.

Marc Baumann auf »Büromaterial«,
dem Blog des SZ-Magazins, 19.01.11

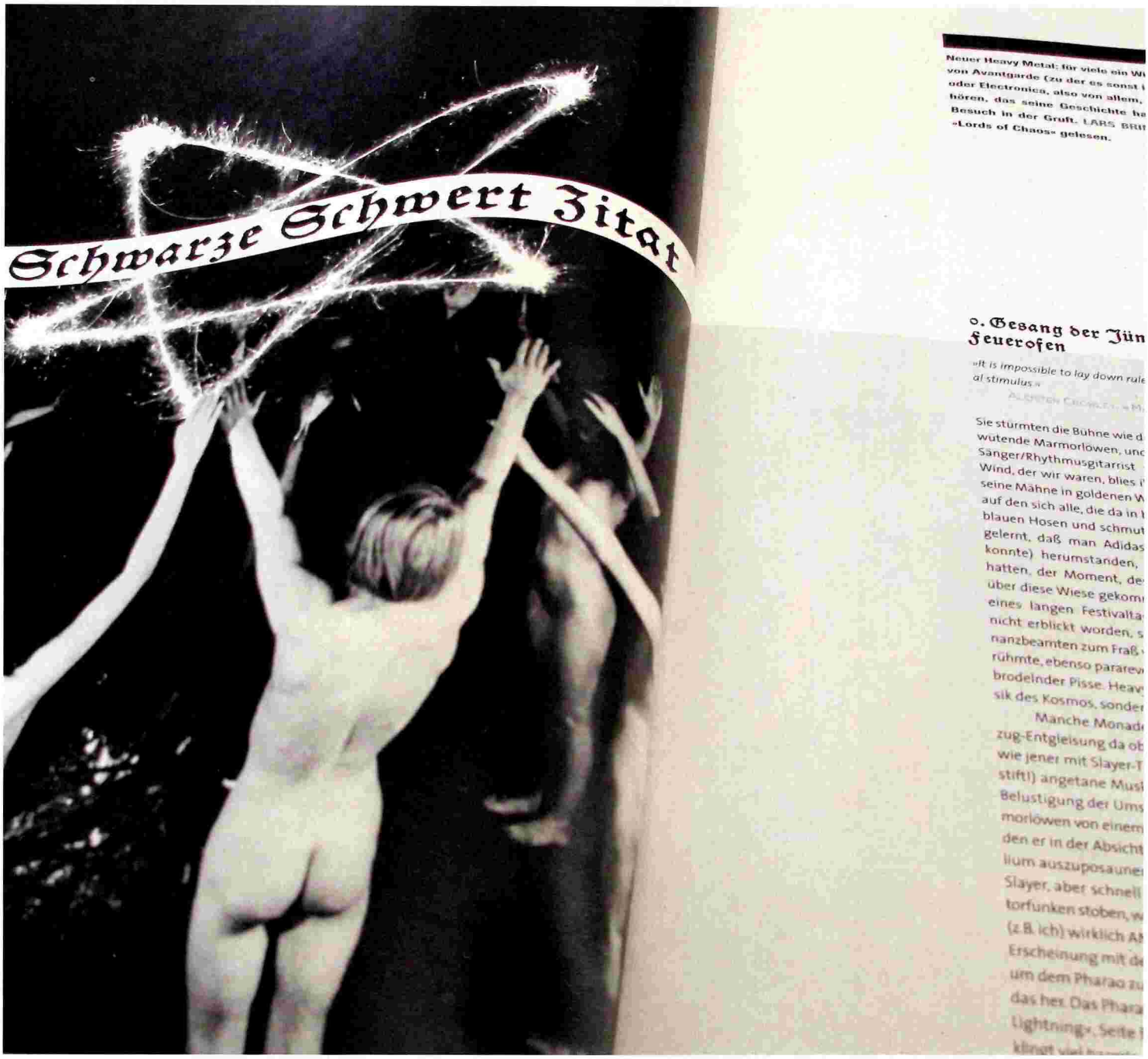
LESERBRIEFE BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

JAMIE XX / RICARDO VILLALOBOS & MAX LODERBAUER / SOUL CLAP
GROOVE
ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR /
mit CD
Soul Clap, Seefeel, Lucy, Deniz Kurtel, Wbeeza, Virgo Four, Ari Brikha, Agaric, Monkey Maffia, Jacek Sienciewicz, The Analogue Cops, Slackk
4,50 €
GROOVE MÄRZ / APRIL 2011
129
GENERATION VINYL / JAMIE XX / RICARDO VILLALOBOS & MAX LODERBAUER / SOUL
GENERATION VINYL
FLOATING POINTS, RAMDANMAN & JOY ORBISON
REPORTAGE:
ALLE 2 MONATE NEU AM KIOSK. INKLUSIVE GROOVE CD
GROOVE
DAS MAGAZIN FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK UND CLUBKULTUR
www.groove.de

VOR 13 JAHREN

Dietmar Dath blickt mit Cradle Of Filth ins musikalische Jenseits



»Wie man aus 666 Texten Mark Sikoras wissen kann, hat Metal stets den Anspruch erhoben, Programm-Musik zu sein: Achtung, Drachen von rechts, und dieser Baßlauf ist das blubbernde Moor, jetzt steigt von der Snare Nebel auf, etc. Es gelang inzwischen, das Moment der Eigenvergeschichtlichung mit hineinzunehmen, was über die Musik hinaus auf Namen, Bilder etc. wirkte – daher der Satan, mit ihm im Wappen sagen Bands nämlich: Wenn man uns immer vorwirft, die Musik sei teuflisch, dann bewahren wir ihre Geschichte eben in immer dezidierter ›teuflischen‹ Formen auf. Japs, Spuck, Flüster, umzingelt von Zitaten: ›Encircled by glyphs midst her sin-sistered cult‹, kreischt Dani auf ›Cruelty And The Beast‹. Feuchter Gesang, eingenäht in Krokoledertaschen.«

Die nächste Spex: ab dem 15. April am Kiosk

Zuhören.
Die stille Revolution.

Partie réservée à la correspondance.

DIE LEISE SENSATION AUS BELGIEN 2011

VÖ: 28.01.2011

ISBELLS

AUF DEUTSCHLANDTOUR 2011

01.03. - München, 59 to 1 - 02.03. - Köln, Studio 672
03.03. - Frankfurt, Brotfabrik - 04.03. - Berlin, Privatclub
05.03. - Hamburg, Beatlemania

No. 1.

Wendy McNeil

For The Wolf, A good Meal VÖ: 4.3.2011

AUF TOURNEE 2011

02.03. Jena Rosenkeller / 03.03. Dornbirn (AT) Spielboden / 04.03. Offenbach Hafen 2
05.03. Stuttgart Laboratorium / 06.03. Wien (AT) Akkordeon Festival / 07.03. Luzern (CH) Südpol
08.03. Zürich (CH) Papiersaal / 09.03. Bern (CH) Bee-Flat
10.03. Lausanne (CH) Le Bourg / 11.03. Schaffhausen (CH) Tap Tab
12.03. Wesel JZ Karo / 13.03. Mannheim Alte Feuerwache / 14.03. Aachen Musikbunker
15.03. Essen Zeche Carl / 16.03. Leipzig Des Geigers Rätsel / 17.03. Berlin Maschinenhaus

The Black Atlantic

REVERENCE FOR FALLEN TREES

VÖ: 3/2011

13.8.2011 Haldern Pop Festival

FRISKA VILJOR

THE BEGINNING OF THE BEGINNING OF THE END

VÖ: 3/2011

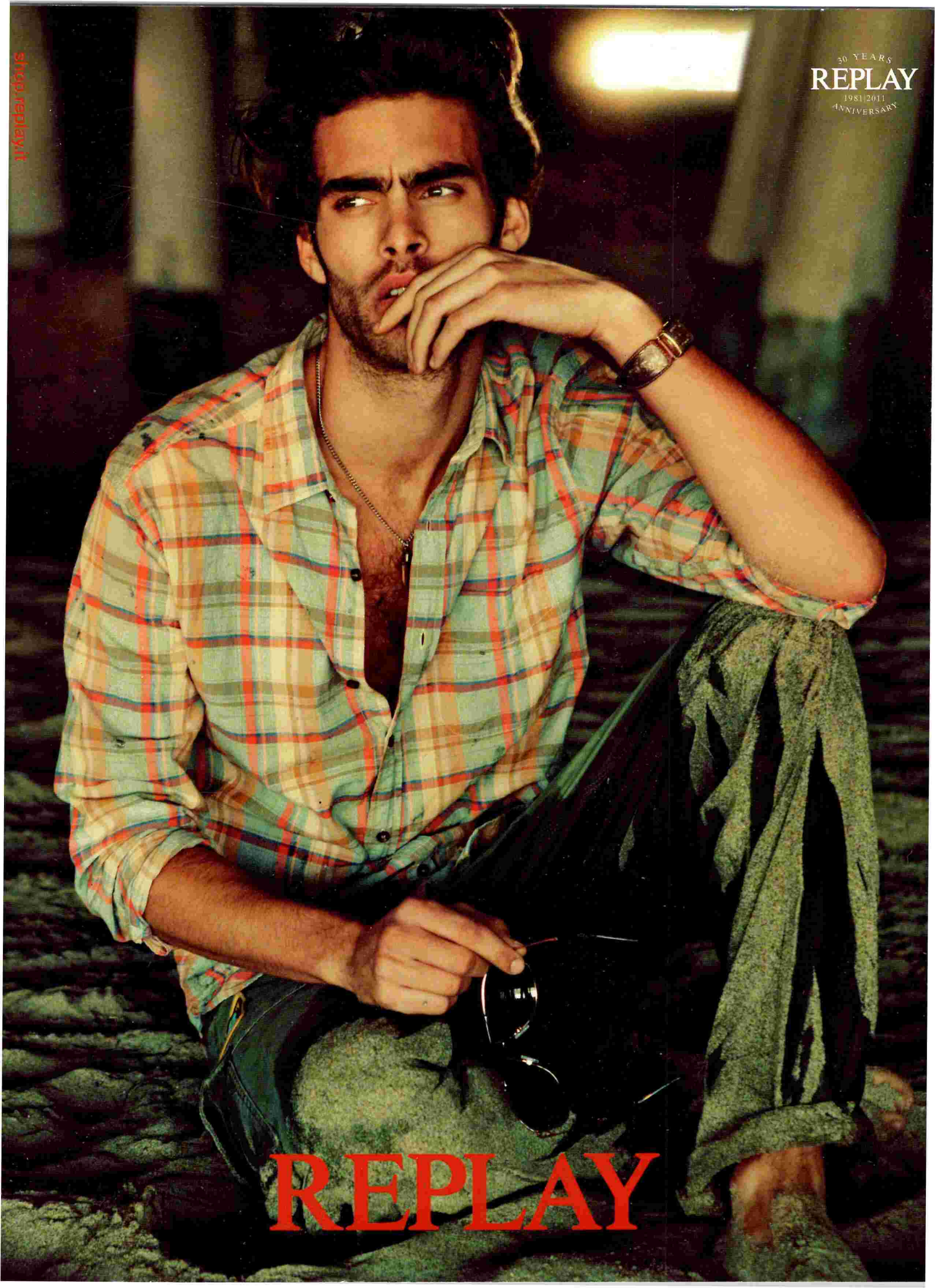
13.04. DRESDEN - REITHALLE
14.04. INNSBRUCK - WEEKENDER
15.04. WIEN - FESTIVALBASH
16.04. CHUR - SELIG
17.04. BERN - ISC
18.04. ZÜRICH - MASCOTTE
26.04. HANNOVER - MUSIKZENTRUM
27.04. MÜNSTER - SPUTNIK
28.04. COLOGNE - LUXOR
29.04. KARLSRUHE - SUBSTAGE
30.04. BASEL - SUDHAUSOFF
02.05. FRANKFURT - BATSCHKAPP
03.05. MUNICH - FEIERWERK
04.05. ERLANGEN - E-WERK
05.05. BERLIN - LIDO

Wildbirds & Peacedrums

RIVERS / 2CD EP
RETINA / 12" EP - IRIS / 12" EP
JETZT IM HANDEL

DRY THE RIVER NEW CEREMONY

7" vinyl and download
in stores march 24th


shop.replay.it
30 YEARS
REPLAY
1981 2011
ANNIVERSARY
REPLAY